

Der Kunstwart


ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
SIGILLVM
VE RI TAS

Der Kunstwart

Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste

Herausgeber
Ferdinand Avenarius



Neunzehnter Jahrgang, zweite Hälfte
April bis September 1906

München
Georg D W Callwey

Inhalt

Die erste Ziffer gibt das Heft, die zweite die Seite an

Allgemeineres und Vermischtes

Grössere Aufsätze

Rundschau

Literatur

Grössere Aufsätze

Rundschau

Theater

Grössere Aufsätze

Rundschau

Musik

Grössere Aufsätze

Rundschau

Bildende und angewandte Künste

Grössere Aufsätze

Rundschau

Lose Blätter

Bilder

Noten



JAHRG 19 HEFT 13

KUNSTWART

HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS
VERLEGT BEI GEORG D W CALLWEY IN MUENCHEN

INHALT DES ERSTEN APRILHEFTES 1906



ALBERT WELTI



Von der Zukunft des Konzertwesens

Neulich war ein junges Künstlerpaar bei mir. Nette Leutchen. Sie singt, er spielt Klavier — und nun wollten sie mitsammen in die Welt. Aber schon nach den ersten Schritten auf der dornigen Laufbahn waren die Füße wund, war der Mut gesunken. Da galt es Tröstung und Zuspruch. Die alte Geschichte. Natürlich hatten sie schon das letzte Sümmchen flüssig gemacht, um auf dem Markt von Berlin, dem Haupt-Musikmarkt zu konzertieren, sich einen „Namen" zu machen. Ach, die Rezensenten, die an dem Tag vermutlich Dringlicheres zu tun hatten, erwähnten kaum ihre Namen, in einer Zeitung wurde ihr Spielen und Singen als „wenig interessant", in einer andern beiläufig als „recht talentvoll" bezeichnet. Mit dieser so teuer erkauften magern Kritikenernte war nichts anzufangen. Was tun? Was weiter? Bange Sorgen luden sich ungebeten zu Gaste.

In die Provinz etwa? Da sei gar nichts zu holen! Die kleinen Bürgerstädte knicern. In den Industriestädten freilich gibt es hohes Honorar, aber dafür gehe man dort nur auf Namen. d'Albert, Lilly Lehmann, Joachim sei den Leuten dort gerade gut genug. Man komme ja nicht, um die und die Musik, sondern um den und den berühmten Virtuosen zu hören. Wer geht in das Konzert eines Namenlosen!

Das klang nun allerdings sehr traurig, aber wer konnte da helfen? Ich überdachte das Künstlertum meiner Freunde. Beide echt musikalische Menschen, warm empfindende Naturen; er ein Spieler von achtbarer Technik; sie eine recht gut geschulte Sängerin mit keinem großen aber sympathischen Organ. Keine stars, aber tüchtige Kräfte. Sollte mit ihnen so gar nichts anzufangen sein? Er, der Verbitterte, schalt natürlich auf den blöden Virtuosenkult und prophezeite den großen, allgemeinen Konzertkrach. „So geht es doch einfach nicht mehr länger fort. Dieser Wucherflor des öffentlichen Musizierens muß seine Grenze finden, diese unheimliche Vermehrung der Konzerte, der Künstler, der Musikvereine, der Privatunternehmungen, diese fieberhafte Steigerung der Opfer, der Rührigkeit, der Reklame muß zu einem Rückschlag führen, sobald die unausbleibliche Sättigung des Publikums eintritt und die Uebersättigung beginnt. Die großen Virtuosen müssen die kleinen erdrücken und selbst an der Nervenüberreizung zugrunde gehen." Daß er da in seinem Mißmut nur sagte, was andere, unbeteiligte Pessimisten längst vor ihm gemunkelt hatten, brauche ich wohl nicht erst zu bemerken.

Steht es wirklich so miserabel um unser Konzertwesen? Oder besser gesagt: läßt sich wirklich eine Wendung zum Schlimmeren nachweisen? Ich, soweit meine Erfahrung reicht, glaube das nicht. Das Konzert ist eine Schöpfung des Virtuosentums, das mit der Musik als Seelenkunst ursprünglich gar nichts zu tun hatte. Alle seine überkommenen äußeren Formen sind darnach zugeschnitten. Die berühmten Virtuosen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, deren Tradition bis heute nachwirkt, waren nicht Priester der heiligen Kunst, sondern Bravourspieler und Bravoursänger, denen die Musik nur ein Mittel zur Entfaltung der eigenen Persönlichkeit, der eignen ungeheuren Technik bedeutete. Wenn eine Klara Wieck oder ein Liszt ihr Können in den Dienst nichtvirtuoser Musik stellten, so geschah dies eben nebenbei, um auch den eigentlichen »Kennern« etwas zu bieten. Das virtuose Element auszuschließen fiel niemandem ein, es erschien als der eigentliche Zweck und Gipfel des Konzertes, und erst die zweite Hälfte des Jahrhunderts hat diesen Standpunkt verschoben. Jetzt allerdings ist es der Künstler seinem Ansehen bei den »Tonangebenden« schuldig, vollwichtige Kunstwerke zu bieten, und hat er sich darin bewährt, so »erlaubt« man ihm, gewissermaßen zum Kehraus, in einigen bravourösen Nummern der reinen Technik die Zügel schießen zu lassen. Das große Publikum aber verharrt mit seinem schwerfälligen Instinkt noch immer auf dem früheren Standpunkt, und darin, scheint mir, liegt das Widerspruchsvolle, Zwiespältige, nicht ganz Befriedigende des heutigen Konzertwesens.

„Sie meinen also," warf der Freund ein, „daß die künstlerische Tendenz in unser, von Haus aus in den Dienst des Virtuosentums gestelltes Konzertleben gewissermaßen eingeschmuggelt worden sei, daß ein ungesunder Kompromiß . . ."

Warum »ungesund«? Sagen wir statt Kompromiß doch lieber: ein Uebergangsstadium! Vielleicht gelangen wir einmal dahin, eine reinliche Scheidung von absoluten Virtuosenkonzerten und reinen Musikabenden durchzuführen. Die Erkenntnis, daß in dieser Scheidung erst das ferne Ideal liegt, in dem jetzigen »gemischten« Zustand aber nicht die Entartung eines ursprünglich idealen Gedankens, sondern erst die langsame Annäherung an das ideale Ziel, darf uns mit der Gegenwart versöhnen und auf die Zukunft hoffen lassen. Was uns heute unzufrieden macht, das dürfte wohl nur unsere Ungeduld sein, welche ideale Forderungen, an die vor fünfundzwanzig Jahren kein Mensch auch nur gedacht hat, nicht schnell genug verwirklicht sehen kann. Kaum ist heute ein künstlerischer Wunsch empfunden, kaum ausgesprochen, so glaubt sich unsre raschlebige Zeit schon berechtigt, ihn überall verwirklicht zu verlangen. Damit will ich natürlich nicht Genügsamkeit predigen, halte vielmehr gerade diese Anspruchsamkeit für die stärkste Triebfeder der Entwicklung. Denken wir ein halbes Jahrhundert, denken wir zehn Jahre nur zurück: wie sah es dazumal mit den Programmen aus? Wie viel mehr Schlechtes, Seichtes, Gehaltloses, wurde damals öffentlich gespielt und gesungen! Und das Gute — in welcher Zusammenstellung! Heute ist das Entwerfen des Programms allein

schon eine Kunst geworden, die aus den Prinzipien der Einheitlichkeit und des Gegensatzes ganz neue Wirkungen zu ziehen weiß. So etwas nenne ich Kultur.

Der Pianist zuckte die Achseln. „Die Sache hat auch ihre Kehrseite," meinte er. „Was sagen Sie z. B. zu diesem Programm der Frau Marx-Goldschmidt, das ich mir als Kuriosum aufgehoben habe. Spielt die auf einen Sitz gleich 24 Preludes und 24 Etuden von Chopin! Ich bitte Sie! Wer soll das aushalten?!"

Ganz recht. Das ist mißverstandener Bülow und Rubinstein. Als diese beiden seinerzeit Beethovens Sonaten und Bachs Wohltemperiertes zyklisch aufführten, da war's eine ideale »Tat«, eine asketische zwar, welche nicht nur die Grenzen der menschlichen Auffassungskraft erprobte, sondern auch ein Beispiel dafür gab, wie nicht bloß die varietas delectans, sondern auch die Sammlung des Geistes eine Quelle künstlerischen Genusses sei. Aber was als Ausnahme Vernunft und Wohltat war, kann als Regel Unsinn und Plage werden . . . Aber die mißbräuchliche Anwendung und Ueberspitzung setzt einen richtigen Gedanken nicht außer Kurs.

„Sie meinen, man soll eben nicht sklavisch nachahmen."

Natürlich nicht! Und darin liegt eine Ursache eurer ungünstigen Lage, ihr Künstler. Es ist ja so begreiflich, daß ihr am Anfang eurer Laufbahn nichts besseres zu tun wißt, als eure Muster blindlings nachzuahmen. Und doch ist das gerade euer Unglück. Diese Vorbilder, die euch inspirieren, schlagen euch gleichzeitig tot. Wer wird sich's Geld kosten lassen, die Kopie zu erstehen, wenn er das Original genießen kann? Zum Ueberfluß spielt oder singt ihr gar dieselben Stücke, welche das Publikum von euren Meistern kennt, und zeigt, nicht, wie weit ihr's gebracht habt, sondern, was euch zur Vollkommenheit noch mangelt. Nebenbei, warum singt Ihre Frau jetzt die beiden Lieder von Streicher?

„Warum? Weil die Stägemann hier neulich damit solchen Erfolg gehabt hat."

Ja, d i e! Aber die Lieder passen doch für Ihre Frau gar nicht.

„Was tut's. Das Publikum will sie hören —"

Von der S t ä g e m a n n! Nicht von Ihrer Frau. Aber da streifen wir just an die tiefste Wurzel des Elends. O dieses ängstliche Auslugen nach dem, was da oder dort Erfolg hat und dann dieses fast besinnungslose Nachahmen! Wundert ihr euch, daß die Leute ausbleiben, wenn ihr sie zu einem zweiten Aufguß einladet? Ich weiß, ich weiß, ihr könnt im Grunde nichts dafür. Schon die Schule begeht hier den Fehler und läßt euch bei den öffentlichen Prüfungsabenden mit genau denselben Sachen debutieren, welche die großen Künstler in ihren Konzerten vortragen. Statt euch anzuleiten, frühzeitig selber was zu erarbeiten! Und — leugnet es nicht: es ist die liebe Einbildung oft a u c h im Spiele. Wißt Ihr, was der Sänger X. mir geantwortet hat, als ich ihm riet, ein gewisses Lied nicht zu singen, weil man's in dieser Saison schon mehrmals von dem und dem berühmten »Kollegen« am Ort gehört habe? »Aber von m i r noch nicht.« Das Konzert, der Wettstreit

wird da gleichsam zum musikalischen Preisringen um ein paar gegebene Pointen. Mein Rat also ist: Ihr, denen das eigentümliche Talent, der Glanz, der »Schmiß« des Virtuosen fehlt, warum fordert Ihr erst den Vergleich mit ihm heraus und setzt Euch so von vornherein in Nachteil? Besinnt Euch auf Euch selber; erforscht die lebendige Kraft, die in Euch schläft, entfesselt Euer Eigenes, Individuelles, worin nicht allzuviele mit Euch konkurrieren. Dann werdet Ihr glücklicher, sorgenloser, nachdrücklicher wirken, dann wird das Bild unseres Konzertlebens nicht so eintönig auf vier oder fünf Typen zugeschnitten sein, sondern mehr Farbe und Mannigfaltigkeit gewinnen. Und —

„Da mögen Sie recht haben," fiel mir der Künstler ins Wort. „Diese Bewegung ist jetzt unverkennbar. Die Musikpflege spezialisiert sich. Schon was die Instrumente betrifft. Das Monopol der Tripelallianz: Klavier, Geige und Violoncell ist schon durchbrochen. Man singt Lieder zur Laute und zum Harmonium; man holt zu Paris und München die alten Instrumente aus den Museen und spielt die alte Musik auf ihnen; oder man stellt neue Instrumente zu Ensembles zusammen. Das ist eben der Zug der Zeit. Aber was soll uns das? Wollen Sie, daß ich mich zum Clavecin- oder gar zum Virginalvirtuosen ausbilde? Soll meine Frau ihre Lieder mit dem Trumscheit selber begleiten, damit wir in den Mund der Fama kommen?"

Na, dazu wär's jetzt wohl auch zu spät. Ihr müßt nun schon bei der Stange, ich wollte sagen: beim Klavier und Klavierlied bleiben. Aber auch innerhalb dieses, vorläufig festgezogenen Kreises müßt Ihr Euch irgendwie spezialisieren. Schubert-, Wagner-, Brahms-, Wolfsänger; Bach-, Mozart-, Beethoven-, Chopin-, Grieg-, Max Regerspieler gibt es schon jetzt. Wer sich liebevoll in den Geist eines Meisters versenkt, wer sich nicht begnügt, gewisse »berühmte« Stücke von ihm effektvoll wiederzugeben, sondern die ganze Breite seines Schaffens kennt, wird ihn nicht nur mit wirklichem Verständnis erfassen, sondern auch neue Kostbarkeiten finden, die niemand spielt, weil niemand davon weiß, und wird so an der Erweiterung unseres musikalischen Horizontes mitarbeiten. Und glaubt nur ja nicht, daß es allein die großen oder die modischen Namen tun. Etwas Courage muß man freilich haben. Neulich las ich von einem Sänger, der sich zu einer Spezialität für die Musik Bachs und seiner Söhne ausgebildet, geschichtliche Studien gemacht und seltene Drucke an sich gebracht hat. Aus diesen Raritäten macht er seine Programme und erregt gerechtes Aufsehen damit. Ich höre auch von einer jungen Sängerin, welche mit Vorliebe — ostasiatische Musik pflegt. Die Kritik begrüßte ihren Abend als eine willkommene Anregung und wohltuende Abwechslung im Einerlei der Schablonenkonzerte. Solche Erfahrungen müßt Ihr Euch zunutze machen, d. h. nun beileibe nicht etwa Bachnummern und japanische Lyrik kultivieren, sondern womöglich etwas Anderes, Eigenartiges, was anziehen, reizen und fesseln kann, aus der Musikliteratur herausgreifen. Vergeßt auch nicht, wie sehr Ihr dadurch gewinnt, daß Ihr statt der virtuosen Tuttifruttis etwas Ganzes, Geschlossenes darbietet, denn so manches Stück, das einzeln für sich oder unter verschiedenartigen kein besonderes Interesse

erwecken könnte, gewinnt durch seine Stellung in einem zusammenhängenden Programm an Eindruck.

„Ja, um Himmelswillen, wir können doch jetzt nicht anfangen, die ganze Literatur durchzustudieren, bis wir unser musikalisches Schicksal gefunden haben!"

Es wird Euch nicht viel anderes übrig bleiben. Als Trabanten und Nachahmer des großen X. und der großen Y. kommt Ihr doch nicht weiter. Vorderhand könnt Ihr's ja mit Programmen versuchen, die wenigstens unter einem einheitlichen Gesichtspunkt entworfen sind. Wo also die Sache »zieht«, nicht Eure Persönlichkeit, die, so tüchtig sie ist, doch nicht genug Blendendes, Hinreißendes, Berauschendes hat, um an sich zu wirken. Ordnet Eure Vortragsfolgen etwa zyklisch an; bildet Euch ein vielfältiges Repertoire von Volksliederabenden, Komponistenabenden, Dichterabenden. Stellt z. B. ein Programm zusammen, welches die Befruchtung der Musik — sagen wir: durch »des Knaben Wunderhorn« illustriert. Zeigt die Entwicklung der Sonate, des Genrestücks, des Tanzes (als Kunstform); tut dar, wie sich derselbe Gedanke, derselbe dichterische Eindruck in der Phantasie von Komponisten verschiedener Zeitalter, verschiedener Nationalität, verschiedener Persönlichkeit gestaltet; wirkt durch Analogie, wirkt durch den Gegensatz, aber sehet zu, daß Ihr immer den Geist beschäftigt und anregt. Freilich, wer heute beachtet sein will, muß irgendwie auffallen, und wenn ihm die Natur nicht genug des äußerlich »Interessanten« verliehen hat, dann soll er's nicht durch wilde Reklame wett machen wollen, er muß durch die Neuheit, Eigenart und durch den Geschmack seiner Vortragswahl beweisen, daß man keinen Dutzendkünstler vor sich hat. Das ist dann gewiß eine erlaubte, einwandfreie Art, auf sich aufmerksam zu machen und ein günstiges Vorurteil zu erwecken. Daß das Mühe macht, leugne ich nicht. Aber nur wenigen Sonntagskindern fällt der Erfolg »von selber« zu. Ohne Fleiß kein Preis. Eine glückliche Idee in dieser Hinsicht kann einen ausübenden Künstler mittleren Ranges ebenso begehrt und sehr viel nützlicher machen, als einen star seine »phänomenalen« Mittel und Naturgaben.

„Sind Sie dessen so sicher, daß den Agenten und Impresarien die Erlesenheit des Repertoires imponiert? Daß die uns für ihre großen Geschäftskonzerte dann als Zugkraft brauchen können?"

Die Agenten — kaum! Ich sagte doch vorhin, daß wir immer mehr einer Trennung des Konzertwesens zustreben. Hier die Virtuosenkonzerte, wo der Virtuos, dort die Musikabende, worin die Musik die Hauptsache ist. Die letzteren sind Eure Domäne. In kleineren Musikvereinen, Bildungsvereinen usw. werden heute schon die Formen der öffentlichen Musikpflege praktiziert, welche mir als die Zukunftsformen des Konzertlebens vorschweben. Woran sie noch leiden, ist das vielfach Dilettantische ihres Betriebs bei großem guten Willen und — das Versagen der auf verhältnismäßig wenige Favoritnummern eingeübten, in ihrer Fachliteratur meist viel zu wenig beschlagenen Berufskünstler.

„Wenn Sie recht hätten, müßten wir Künstler der zweiten Garnitur uns also selbst die Schuld an unsrer üblen Lage beimessen!"

Das müßt ihr auch, aber nicht euch allein. Auch wir Publikum sind mitschuldig. Wir sind noch zu wenig organisiert, und unsre Musikvereine wissen noch immer nicht recht, wo hinaus, sie meinen noch immer, mit den Virtuosen- und Symphoniekonzerten in Wettbewerb treten zu müssen. Zwischen den letzteren besteht ein »Programm-Austausch«, welcher den minder selbständigen Dirigenten zeigt, was »marktgängig« ist. Wichtiger im Sinne der musikalischen Kultur scheint mir die regelmäßige Veröffentlichung eigenartiger und wirklich künstlerisch komponierter Programme von Kammermusik-, Klavier- und Liederabenden an einer vielbemerkten Stelle. Das gäbe nicht nur praktisch bewährte Muster, sondern auch Anregung zu weiteren Versuchen. Die Frage nach der Zukunft der Konzerte scheint mir im wesentlichen eine Programmfrage zu sein . . . Die Vereine, welche die kleineren Formen der Musik pflegen, die zum Teil der öffentlichen Kritik entrückt sind, müssen sich aneinanderschließen, müssen miteinander in Fühlung bleiben. Dann können sie für euch Künstler eine sichere Daseinsgrundlage bilden, dann braucht ihr nicht mehr zu fürchten, von den »großen Virtuosen« erdrückt zu werden.

„Und die Virtuosen selbst, was werden die dazu sagen?"

Ich meine, sie werden einverstanden sein. Das Dämonische, das in jedem ungewöhnlichen Können lebt, behält seine bannende Kraft auf die Menschen durch alle Wandelungen der Zeit und hat sein Recht — nur soll man den Reiz an »Künsten« nicht mit dem an »Kunst« verwechseln. Wir werden der Finger- und Kehlenkünste je unbefangener genießen, je weniger wir besorgen müssen, daß man das Vergnügen daran mit der Freude an seelischen Bereicherungen durch edle Tonschöpfer zusammenmengt.

Das Paar empfahl sich. In den Blicken des Mannes las ich geringe Zuversicht. Musikanten haben ja für kunstpolitische Fragen immer nur wenig Sinn. In dem Auge der Frau schien etwas wie eine Hoffnung aufzuschimmern. Ob sie den Rat befolgt? Und wie? Gott weiß es!

Richard Batka

Wissen und Schauen

Bei einer Doktorpromotion wurde einmal die These aufgestellt, daß die Beschäftigung mit wissenschaftlicher Literaturgeschichte den ästhetischen Genuß vertiefe, d. h. daß das Aufsuchen und Erforschen der Bedingungen des einzelnen Werkes, der Zusammenhänge zwischen Dichter und Werk und den verschiedenen Dichterpersönlichkeiten den ästhetischen Genuß des einzelnen Werkes steigere. Der Opponent bestritt das: nein, das alles diene zum „Verständnis" der Persönlichkeit des Dichters und zur Erforschung literargeschichtlicher Gesetze, den eigentlichen ästhetischen Genuß aber gewähre allein das vom persönlichen Hintergrund losgelöste Werk für sich. Es handelt sich hier um die heißumstrittene Frage vom Verhältnis des wissenschaftlichen Begreifens zum ästhetischen Genuß. Ein Beispiel. „Goethes Gedicht »An den Mond« ist wundervoll," sagt der ästhetisch Genießende. „Lieber Mann,"

meint der Wissende, „das sagst du so; du hast das ja noch gar nicht voll verstanden; den feinsten, intimsten Genuß hast du erst, wenn du den Bedingungen des einzelnen begreifend nachspürst und es aus den Stimmungen des Dichters heraus verstehst, wie er es schuf." Ziehn wir die Folgerungen aus dem letzteren für ein krasses Beispiel. Die Freude des Kindes also, das vor Freude über den brennenden Tannenbaum in die Hände klatscht, wäre keine ästhetisch tiefe, obwohl doch seine Seele ausgefüllt ist, sondern erst die des erfahrenen Mannes wäre es, der versteht, aus welchen Bedingungen der Tannenbaum, seine Lichter, der Glanz und alles Drum und Dran erwächst, und begreift, wie das alles wird; der erst hätte den „eigentlichen" Genuß. Wir wollen uns über diesen Gegensatz der, sagen wir, wissenschaftlich-ästhetischen und naiv-ästhetischen Betrachtungsweise in etwas klar zu werden versuchen durch Untersuchung der Frage: Wie verhalten sich zueinander Wissen und Schauen?

In jedem Augenblicke erlebe ich, bekomme ich neue Vorstellungen, sei es ungesucht im Leben, indem ich unwillkürlich mir Erfahrungen aneigne, sei es absichtlich, indem ich von andern oder aus Büchern lerne. Diese Erfahrungen behalte ich im Gedächtnis und verarbeite ich mit dem Verstande: ich denke über sie nach. Geschieht dies Sammeln der Erfahrungen und das Nachdenken darüber in bestimmter Richtung und mit bestimmter Methode, so entsteht ein ganz bestimmtes Wissen und die Verarbeiterin des gesamten Wissensgebietes ist die Wissenschaft. Sie will die „Wahrheit" suchen, für sie kommt das Kleinste wie das Größte in Betracht, das eigene Urteil des einzelnen Forschers soll möglichst ausgeschaltet werden, um zu „allgemein-gültigen" Begriffen und Auffassungen von den Dingen zu gelangen auf dem Wege strengster Arbeit des verstandesmäßigen Begreifens: die Wissenschaft will verstehen, wissen, wie alles geworden ist.

Die besondere Aufgabe der Kunstwissenschaft ist das Verständnis für den Werdegang der gesamten Kunst; für sie ist es gleichgültig, ob das einzelne Kunstwerk „schön" ist oder nicht, ob es ästhetische Werte enthält oder nicht, für sie kommt es lediglich darauf an, das gegebene Material zu verarbeiten, die vorhandenen Kunstwerke aus ihren Bedingungen zu erklären und ihre Wirksamkeit zu verstehn; und es kann leicht sein, daß ein Werk, das vom „ästhetischen Standpunkt" aus höchst unbedeutend ist, kunstgeschichtlich große Bedeutung hat, weil es außerordentlich in seiner Zeit wirkte. Denn der ästhetische Standpunkt der einzelnen Zeiträume ist ja für die Wissenschaft auch nur immer ein so und so bedingter, der von seiner Zeit aus wieder „verstanden" werden muß, kein unbestreitbares Etwas, und zu unbestreitbaren Tatsachen, die ein Verständnis der Werke ergeben, will sie ja grade kommen. Das Werk soll verstanden werden aus den schaffenden Persönlichkeiten und ihren Beziehungen zu andern, aus ihrer Zeit, aus dem Gesamtverlauf des geschichtlichen Werdens.

So ist es für den Forscher nicht mit der ästhetischen Freude am „Faust" getan, sondern er will wissen, wie er entstand, wann diese oder jene Szene geschaffen wurde, welche persönlichen Beziehungen des Dichters für sein Werk maßgebend waren, wie der Dichter selbst wurde, welche Wirkung er ausübte, wie die Zeit beschaffen war, in

der er lebte, schließlich, welche „geschichtliche Stellung" Werk und Dichter überhaupt haben.

Anders der Genießende. Dem ist das alles völlig gleichgültig, er hat bloß das Werk vor sich und „schaut" es, fühlt mit der Seele, was es ihm zeigt, er sucht sich selbst im Werke, sich mit seinen Gefühlen und Stimmungen, und es kann ihm einerlei sein, von wem überhaupt das Werk stammt, wenn es nur ihm etwas sagt. Die Persönlichkeit, die dahinter steht, und die Zeit, in der sie steht, geht ihn gar nichts an. Dies speziell „wissenschaftliche Verständnis" also wird ihm nicht nötig sein, ganz gewiß freilich ein Wissen, ein Verständnis für das Werk selbst. Wie man ein Gedicht nicht genießen kann, wenn es in unverständlicher Sprache geschrieben ist, so kann man den „Faust" nicht genießen, wenn man ihn sachlich nicht versteht. „Verstanden" also muß der Gegenstand des ästhetischen Genusses sein, wenn überhaupt ein solcher zustande kommen soll. Praktisch wird sich das nun meistens so machen, daß der, welcher etwa den „Faust" lesen will, ihn aber nicht versteht und deshalb „nichts von ihm hat", ihn weglegt und wartet, bis er auf der Bildungsstufe steht, wo er ihn mit Genuß lesen kann. Denn eine Arbeit soll eben der Kunstgenuß nicht sein. Gelingt es ihm dann, ihn mit Genuß zu lesen, so wird er glauben, ein besonderes Verständnis sei nicht nötig, sondern alles darin ausgesprochen finden, was er selbst auch dachte, nur reicher und schöner. Jeder ästhetische Genuß aber ist mit Arbeit *erkauft*, man merkt es nur nicht, weil diese Arbeit *nicht für diesen besonderen Genuß* erst gerade geleistet wurde. Sagen wir: bei reichen Kunstwerken wächst der Genuß je mehr man sie studiert, so bedeutet das: das neue Studium schafft immer wieder neue Vorbedingungen zu neuen Genüssen.

Es ist also nicht so, daß der ästhetische Genuß keine Voraussetzungen an das „Wissen" machte, sondern ein bestimmter Untergrund von Bildung muß vorhanden sein. Aber, und das ist der Kern: *während* des schauenden Genusses selber soll keine verstandesmäßige Arbeit mehr geleistet werden, das soll vorbei sein.

Wenn nämlich die im Wissensschatz des Einzelnen vorhandenen Vorstellungen so fest angeeignet sind, daß man frei darüber verfügen kann, ohne anstrengendes Nachdenken, so tritt ein Zustand ein, in welchem man mit diesen Vorstellungen „spielen" kann. Man spürt Zusammenhänge nicht mehr auf, man „sieht" sie; es ist wie beim Ballspiel für den, der Körper und Bälle so in der Gewalt hat, daß eins dem andern spielend folgt. Dieser Zustand des *freien Spiels der Vorstellungen* ist der Zustand des *Schauens*.

Also: der Unterschied zwischen Wissen und Schauen besteht letzten Endes darin, daß das erlernte, verstandesmäßig erworbene Wissen auf eine Stufe leichtester, glattester Verfügbarkeit erhoben wird, auf der die Vorstellungen nicht mehr durchdacht, sondern geschaut werden im eigentlichsten Sinne des Wortes.

Daß der ästhetische Genuß verstandesmäßig Erworbenes voraussetzt, wird noch klarer, wenn wir die Technik eines Werkes ins Auge fassen. Es kann den meisten einerlei sein, ob sie eine Federzeichnung oder Radierung vor sich haben, wenn nur das Dargestellte selbst für sie lebt. Es gibt aber daneben eine Freude an der Technik. Auch dieses

Gefallen wird in voller, freier Stärke erst dann eintreten, wenn sie wirklich verstanden ist in denkender Arbeit; erst dann wird Vers, Linie und Gestalt als Technik innerlich leben und weben. Doch dies geht in den meisten Fällen schon über das hinaus, was im Durchschnitt geleistet werden kann.

Gehen wir nun über das einzelne Werk hinaus, betrachten wir es als einen Ausfluß einer ganz bestimmten Persönlichkeit, so fängt nach der im Beginne aufgestellten Scheidung das Gebiet der wissenschaftlichen Arbeit an, für die der ästhetische Genuß dem „wissenschaftlichen Begreifen" weichen muß; mit dem Genuß scheint es also überhaupt aus zu sein.

In Wahrheit aber ist das ganz und gar nicht der Fall; sondern, wie der Genuß des Werkes ein sachliches Verständnis voraussetzt, wie vom sachlichen Verständnis des Werkes aus zum Schauen des Werkes vorgedrungen wird, so kann man, ja muß man vom „wissenschaftlichen Begreifen" aus ebenfalls zu einem Schauen kommen. Aber, und darum handelt es sich, nicht das Werk nach Gehalt und Form selbst ist nunmehr der Gegenstand des Schauens, sondern die Persönlichkeit des Künstlers selbst. Ihn muß ich jetzt zunächst verstehen und begreifen lernen, sein Werden und Wirken, seine Weltanschauung. Das Ziel ist auch dann nicht das bloße Wissen, eine verstandesmäßige Kenntnis, sondern ein schauendes Genießen. So ergiebt sich denn zweierlei: weder ist, um Freude zu haben an einem Kunstwerk, ein Verstehen des schaffenden Künstlers nötig, noch vernichtet „wissenschaftliches" Verstehen den Genuß, sondern die Gegenstände des Genießens sind bei beiden andere.

Wenn ich in einer Stimmung bin, daß Goethes Gedicht „An den Mond" mir aus der Seele gesprochen ist, daß ich es so, wie es da ist, genieße, so ist es selbst der Gegenstand des schauenden Genusses, zergliedere ich es aber, wie Bielschowsky es tut, und erkläre es aus den Bedingungen, unter denen es der Dichter schuf, so genieße ich nicht mehr das Gedicht, sondern die Persönlichkeit Goethes selbst, die ich hier am Werke sehe.

Das sollten wir scharf auseinanderhalten, wenn wir überhaupt über solche Fragen sprechen wollen. Und der Kreis erweitert sich noch. Wie zuerst das einzelne Werk, dann die Persönlichkeit des Künstlers der ästhetische Gegenstand war, und wie es hier ebenso wie beim Einzelwerk auf die Persönlichkeit des Genießenden ankommt, ob er den Künstler im ganzen ablehnt oder nicht, ob er ihn nicht „mag" oder ob er „sein Mann" ist, sodaß er ihn mit ganzer Seele umfaßt, so wird der Künstler wieder ein Untergeordneter im Zusammenhang seiner Zeit. Auch hier muß zuerst ein (wissenschaftliches) Verständnis gewonnen werden für die Gesamtheit der Arbeiter, die ihre Zeit schaffen, für das Kreisen der Kräfte und das Sichkreuzen der einzelnen Persönlichkeiten. An das Wissen werden hier große Anforderungen gestellt, aber es ist hier wieder nur eine Vorstufe für den Genuß am Wogen des Lebens.

Und noch ein größerer Kreis folgt, der letzte: der Gesamtzusammenhang der Geschichte. Auch dieser muß erst begriffen, durch ver-

standesmäßige Arbeit erobert werden, ehe er zu einem Bilde sich zusammenschließt, dessen einzelne Elemente mühelos verfügbar sind, sodaß nach dem Verstehen ein Schauen eintritt, wenn vor dem innern Auge die unermeßlichen Zeiträume sich ausbreiten, für welche die Werke, Persönlichkeiten und Jahrhunderte wieder nur Teilchen sind.

Die Geschichte wird zum großen Schauspiel, zu dem wir aber in einem merkwürdigen Verhältnis stehen, denn nicht allein tritt der Einzelne in besondern Stunden geschichtlichen Genusses dem großen Ganzen als der Beschauer gegenüber, sondern er ist zugleich der Spieler, der in ganz bestimmter Beziehung zu andern steht, anzieht und ablehnt und unter dem Einzelnen wieder nach dem sucht, was ihm „in die Seele bringt".

Und wie nur das Werk wirkliche Freude verschafft, in dem als letzter Rest ein Unsagbares bleibt, das nur in tiefster Seele ahnungsvoll anklingt, so wird es bei jedem der verschiedenen Gegenstände schauenden Genusses sein: überall ein letztes Unlösbares.

Daß sogar eine geradezu „fachwissenschaftliche" Einsicht den ästhetischen Genuß nicht aufzuheben braucht, wird klar aus folgendem.

Es ist Nacht, der Schnee knirscht unter den Füßen des Wanderers, und über das weite Feld wölbt sich der schwarzblaue Himmel mit glitzernden Sternen.

Auf der Sternwarte sitzt der Astronom und beobachtet; er untersucht die Bahnen der Weltkörper, ihre Beschaffenheit, Größe, um ihr Entstehn, Werden und Vergehn zu begreifen, er rechnet und arbeitet, er will „wissen", was es mit der Welt auf sich hat.

Nun aber ist er fertig. Er stellt sich auf einen freien Ausguck, er rechnet nicht mehr, er will nicht mehr wissen; er schaut, und die Vorstellungsreihen, die sich in der Arbeit gebildet haben, ziehen vor seinem innern Auge vorbei und bestimmen im Schauen seine Gefühle. Können sie noch genau dieselben sein, wie damals, da er Kind war und der „Mann im Monde" und die „Engel, die auf Sternen wohnen," seinen Gefühlen die Richtung gaben? Sie sind es lange nicht mehr, und doch schaut er auch jetzt. Das Verstehen hat nicht den Genuß vernichtet, wohl aber hat es den Gegenstand geändert.

Der Blitz, den der Grieche als den Donnerkeil des Zeus betrachtete, war gewiß ein ganz anderer ästhetischer Gegenstand, als der Blitz, der für uns heute eine Entladung elektrischer Kräfte ist. Und der letztere Begriff ist ein „wissenschaftlicher".

Also nicht das Wesen des schauenden Genusses ändert sich, sondern sein Gegenstand mit der Weite des Verständnisses. Das verstandesmäßige Begreifen ist nicht ohne weiteres der Tod, sondern bloß eine Vorstufe für den Genuß. Das Verstehen ist nicht die Hauptsache, sondern es muß übergehen in ein Schauen.

Nun aber: das Verstehen tötet den Genuß, wenn das Verhältnis der Gegenstände zueinander verschoben wird. Das geschieht, wenn ich mich am Werke selbst freuen will, zugleich aber auch mich freuen soll an dem Künstler, der dies Werk schuf. Soll der schauende Genuß rein und unvermischt wirken, so muß entweder das Werk das Bewußtsein ganz ausfüllen, oder es muß bloß ein Mittel sein zur Freude an der schaffenden Künstlerpersönlichkeit. Wenn man versucht, beides

zu vereinigen, so entsteht eine Art Flimmern des Bewußtseins, das unerträglich werden kann, weil beide Kreise sich stören.

Und da ist es denn nicht zweifelhaft, welches der angemessenste Gegenstand für weiteste Kreise ist: das ist das Werk selbst. Man wird immer streben, auch die Persönlichkeit, ihre Zeit, den ganzen geschichtlichen Zusammenhang zum Genuß zu erheben nach dem Maße der eigenen Kräfte, aber der Genuß des einzelnen Werks braucht deshalb doch nicht zurückzutreten, er ist sogar für das Gegenwartsbedürfnis das allerwichtigste. Beide Betrachtungsarten aber können sehr wohl nebeneinander bestehn.

Ich werde also die ägyptischen Malereien der Totenkammern genießen können, aber dann sind sie es nicht eigentlich, die mir unmittelbaren Genuß verschaffen, sondern, nach dem Maß meines „Wissens", die dahinter wogende Zeit. Im Eingange meines Hauses würde ich sie nicht anbringen, denn da will ich etwas haben, was meine eigenen Stimmungen ausdrückt. Aber:

Ich lese ein Buch; ich weiß nichts von ihm, als was es selbst sagt, und siehe da! es lebt vor mir, es spricht aus, was innerlich schon in mir sich regte und ans Licht wollte: das Werk ist mir aus der Seele geschaffen. In diesem Falle des ganz freien unmittelbaren Genusses wird man meistens sein.

Es kann nun auch überhaupt nicht die Frage beantwortet werden, welcher Genuß der größere sei, der des Einzelwerkes oder der Persönlichkeit usw. Erstens könnte die Antwort nur eine ganz persönliche sein. Und zweitens wird es bald Augenblicke geben, wo man für eigene Lust und Leid nach entsprechendem Ausdrucke sucht, bald Augenblicke, „wo man dem Weltgeist näher ist als sonst" und sich schauend versenkt in die großen Zusammenhänge. Karl Schultze

Albert Welti *

Darin hat Meier-Gräfe recht, freilich sehr in anderm Sinne, als er's meint, und nicht leider, sondern gottlob: der Fall Böcklin ist der Fall Deutschland. Der Gewalt der Böcklinschen Persönlichkeit ist es gelungen, weitum unter unsern Gebildeten die Macht nicht des Realismus, nicht des Impressionismus zu brechen, die, wo sie hingehören, sehr gute Dinge sind, aber die des Prosaismus. Und nicht nur für die Flut von Eigenem hat Böcklins Kraft die Schleusen aufs Feld geöffnet. Auch der Erfolg unsrer Welti-Mappe wäre kaum verständlich ohne ihn. Und doch ist Welti nichts

* Wer die kürzlich erschienene „Welti-Mappe", herausgegeben vom Kunstwart, die in großen Lichtdrucken, Farbendrucken und Duplex-Autotypien das Lebenswerk des Künstlers begleitet (München, Kunstwart-Verlag, 6 Mk.), nicht besitzt, wolle für diesen Aufsatz außer den diesem Hefte beigegebenen Reproduktionen noch die folgenden vergleichen, die der Kunstwart schon früher gebracht hat: Doppelbildnis und Hexen (XIII, 15), Nebelreiter (XIV, 11), Auferweckung zum jüngsten Gericht, Walkyrenritt und Mondnacht (XV, 4), Legende (XVI, 2), Die Walze der Kunst (XVII, 11), Der Geizhals (XVIII, 18).

weniger als ein Nachahmer Böcklins. Er war sein Schüler,* aber um frei zu bleiben, trennte er sich von ihm.

Es ist bekannt, daß Böcklins Studien oft eine ganz andre Färbung zeigen, als die vollendeten Werke, die das „Motiv" benutzen. So kenne ich auch Studien und Skizzen von Welti, die in der ganzen Sehweise ganz anders sind, als seine Bilder. In beiden Fällen: die Studien wirken ungleich „moderner", als die Bilder. Manche Weltische Studien aus den Bergen würden das hohe Entzücken gerade derer erregen, denen seine Bilder wahrscheinlich als Malereien nicht „imponieren" werden, der Impressionisten — denn sie erinnern an Monet, so voll sind sie von Freilicht und so fein sind sie in den Werten. Aber hier ist eben der Punkt, wo die Wege sich scheiden. Der Impressionist bildet weiter und weiter allein das aus, was auch ein Welti in seinen Studien hat, sein ganzes Ich versenkt sich in diese Auseinandersetzung mit der Erscheinung der Natur, in das Sehen. Die Gegenstände schwinden unter dem Gewebe gebrochenen Lichtes auf ihrer Oberfläche weg, der Ausschnitt der landschaftlichen Wirklichkeit wird zu einem Spiel von Farbflecken. Wir denken nicht daran, solche Malerei gering zu schätzen, wir treten nur dagegen auf, daß sie sich für die schlechtweg bessere Kunst, wohl gar für die einzige wahre Malerei hält. Dem Maler andrer Art ist die Erscheinung nur ein Teil, nur die Sprache gleichsam dessen, was ihn reizt. Denn die Dinge selbst interessieren ihn auch und interessieren ihn zumeist, und da kein Mensch aus seiner Haut heraus kann und heraus soll: die Dinge selbst, wie er sie fühlt. So malt er nach dem bekannten Worte Schwinds ins Bäumchen all die Liebe mit hinein, die er für das junge Pflanzenkind empfindet, in dasselbe Bäumchen, das den Impressionisten beim Malen nur wegen seines Farbenkleids interessiert. Mit dem Sehen begnügt er sich auf den Studien, sein Werk wird vom Schauen gestaltet, das das innere Sehen mit dem äußern verschmilzt. Es ist wunderlich töricht, nur das „stoffliche Interesse" am Was dem Interesse am Wie entgegenzustellen. Nicht Erscheinung noch Stoff gibt einem Böcklinschen Bilde den letzten und tiefsten Wert, das Gefühl der Dinge bildet den letzten Gehalt, den das Künstler-Ich auf uns überträgt.

Wir haben von Böcklin gesprochen, betonen wir nun sofort, daß wir mit der dämonischen Größe dieses Genies, das im Aufsaugen aus allen Lebensbächen Jahrzehnt auf Jahrzehnt bis zu unmeßlicher Umschau wuchs, Weltis Persönlichkeit nicht etwa vergleichen wollen. Es ist schon ein andersartiges Temperament, das hier gestaltet; wollte Welti sich selber beim Schaffen malen, gehörte immer noch eher der Schalk zum Aufspielen, als der Tod. Immer noch eher — das will sagen: obgleich auch ihm Ernst, ja Größe nicht unerreichbar ist. Böcklin sehen wir mit seinen mächtigsten Taten gleich einem Titanen von Gipfel zu Gipfel übers Hochgebirg schreiten, so gewaltig, daß die Wälder erbrausen, wenn er klagt, und die Wolken sich teilen, wenn er lacht. Welti bleibt auf seinem grünen Vorberg der Menschenebene näher bei Ackerland, Weinberg und Ehehaus, lebt höchst

* Man vergleiche seine Erinnerungen an Böcklin im Kunstwart (XIV, 9).

beteiligt mit, was da geschieht, und sieht auch höchst beteiligt auf Wolkenballen, Schneefall und Alpenglühen dort in der Hochgebirgswelt hinaus. Er zieht auch mitten hinein, gelegentlich, aber zu den Sturm-Erregern und Beschwichtigern aus Böcklins Geschlecht gehört er nicht. Weltis geistiger Lebensacker liegt also mehr ums Haus und ist kleiner. Doch kenne ich keinen einzigen jüngeren Maler, in dessen Bildern ein ebenso großer grünte. Er reicht nämlich immer noch vom Fastnachtsspaß bis zur Totenklage, vom Altertum bis in die Zukunft, von der Unterwelt bis zum Himmel und von der derbsten Wirklichkeit bis zur traumhaften Vision. Auf so wenigen Bildern (denn Welti hat gar nicht viele gemalt) ein Hin und Her, das zu zerstreuten Gliedern zerreißen müßte, was nicht eine sehr kräftige Schwerkraft immer wieder zusammenzieht. Die hat eben Weltis Ich. Es ist von der urwüchsigsten Ursprünglichkeit. Er kann gar nicht anders, als er selber sein. Wie sich Welti sogar von der Uebergewalt des Meisters löste, den er trotzdem weiter wie einen Halbgott verehrte — so erträgt er in seiner Kunst überhaupt nichts Fremdes, und ob er es noch so gern gelten lasse, ja bewundere. Nirgends das geringste absichtliche Auftrumpfen, nirgends auch nur ein Betonen der Eigenart, aber überall bis in die unscheinbarste Einzelheit hinein Albert Welti selbst. Kunst immer als Auseinandersetzung dieses Ichs mit den Dingen selber, seine Seele durchdüstert oder durchgoldet sie mit allen ernsten Humoren und knetet sie dann wieder lachend mit allen heiteren um. Eine Phantastik, die mehr noch als an Böcklin an Keller erinnert, aber wohl in dieser Besonderheit allemannisches Erbgut ist. Erbgut — wie viel gibt Welti, das er von den Altvordern her im Blute trägt! Das bei ihm im Künstlertraum wieder rege wird, nachdem es in der Wirklichkeit vielleicht jahrhundertelang geschlafen hat. Denn seine Phantastik ist ein Träumen. Keine Spur von Deutschtun, aber aus diesem Träumer steigt uralte germanische Rassigkeit herauf. Wäre es denkbar, daß diese Bilder in irgend einem andern Volke entstanden sein könnten?

Wer nur ein einziges davon sieht, mag auf den ersten Blick hin meinen, Weltis Malweise sei grob und altmodisch in schlechtem Sinne. Sieht er mehrere, so wird er bemerken, wie der Gehalt auch in dieser Beziehung die Form aus sich bildet. Von Weltis lichtduftigen Farbenstudien, die geradezu an Monet erinnern, sprach ich schon. Bilder, wie das in der Konzeption ganz wunderbare „jüngste Gericht" zeigen als Malereien noch nicht den *reifen* Welti. Der liebt satte, kraftvolle Farben. Wie verschieden braucht er sie, je nach dem, was er geben will! Derb wie auf Bauernschränken im Ehestandsfries, ganz realistisch beim Mondzauber und Feuerspuk des Hexenbildes, ganz in Traumdufttiefen versenkt beim „Haus der Träume". Wer verstehen will, was seine Malerei als solche erstrebt, der beachte auch, wie seine Technik sich den Landschaftsbeleuchtungen anpaßt. Die spezifisch Weltische Anordnungsart bei den Bildern ist so: der Vordergrund nah, daß wir schier mitten darin sind, kein Mittelgrund, der Hintergrund als Aussicht. Aber bei den Gemälden ist es nicht immer so, und bei den Radierungen fast immer anders. Die Radierungen sind überhaupt, wie die

Technik beweglicher ist, natürlich noch mannigfaltiger, noch „ungebundener“ als die Bilder.

Man wird froh werden, wenn man sich in Welti vertieft. Schon in dem Sinne, der doch auch nicht zu verachten ist: daß man ganz herzhaft mit ihm lachen wird. Wo sind z. B. die Liebesschwierigkeiten je mit mehr Lustigkeit geschildert worden, als von Welti, in ein paar Radierungen, wo die Ehestandsschwierigkeiten eindringlicher, als auf seinen Neujahrs-Postkarten an die Freunde, wo erkennt man die Unwiderstehlichkeit künstlerischer Begeisterung erschütternder, als auf Weltis „Kunstwalze“, und wo die Gewalt des Menschengeistes selbst über die größtköpfigen anderen Geister triumphierender, als auf seinem „Zauberlehrling“? Man lacht wohl auch über die Hexe noch, die dem aufgestörten Beobachter mit dem Besen ins Haar fährt, während unten der besorgte Nachtwanderer vom Weine heimwankt, aber hier kommt noch eine andre Freude dazu: an der geradezu verblüffenden Intensität der Anschauung, der äußeren, aber auch der inneren, denn nie ist die unbändige Juchheluſtigkeit dieser ausgeschämtesten Frauenzimmer so aus dem Vollen nachempfunden worden. Und noch eine andre Freude gesellt sich: die an der Mondscheinlandschaft des Hintergrunds. Was für Naturstimmungen gibt er uns überhaupt, der Welti, von der Nacht über die Frühmorgenbläue der „Legende“ bis zu den klaren Sonnenscheinfernen hin, die er besonders liebt! Verkörperungen der Natur in Gestaltungen, wie sie Böcklins Najaden, Zentauren, Drachen sind, kommen ihm nicht so häufig, am schönsten gewiß mit den „Nebelreitern“. Unwirkliches gewinnt bei ihm wie bei jedem Echten, aber wie nur bei den Echten, wir deuteten schon darauf: Traumstimmung. Man vergleiche die Radierungen, wo sie ernsten feierlichen Gefühlen gewidmet sind. Aber auch Gemälde, wie den „Geizteufel“, bei dessen längerer Betrachtung einem zumut wird, als sähe man ganz unmittelbar in ein Stück Traumland hinein. Und wieder ein so groß feierliches, wie die „Auferweckung zum jüngsten Gericht“. Welti ist dabei wohl der stärkste unter den Jüngeren in seiner Art, aber doch nicht der einzige. Und unser Volk freut sich ihrer. Die Gefahr droht noch lange nicht, daß wir in bloßer Geschicklichkeitskunst stecken bleiben. A



Aus August Sperls „Kinder ihrer Zeit“

Vorbemerkung. August Sperl gehört zu den wenigen Dichtern, die noch eine rechte Novelle zustande bringen, weil sie sich an den großen germanischen Novellisten gebildet haben. So bieten auch seine neuen Novellen einen starken künstlerischen Genuß, die „Kinder ihrer Zeit“, die in der „Deutschen Verlagsanstalt“ zu Stuttgart erschienen sind. Sie bringen drei Stücke. In dem ersten (Der Obrist) spielt sich auf dem düsteren Hintergrunde des dreißigjährigen Kriegs, wie in schwer lastende, gespenstige Schatten getaucht, ein Leben voll ungebüßter, wilder Schuld ab. Namentlich die Gestalt des verwilderten, aber seinem Obristen treu ergebenen Brandtner und des alten, pistolenverständigen Pfarrers sind meisterlich gezeichnet. Die

zweite Novelle (Die beiden Heiligen) ist ein Schelmenstück, wie es seit den Tagen des Mittelalters unsre Altvordern gerne erfanden, es sich beim Becherklang lachend erzählten und immer wieder mit neuem Schabernack ausputzten und schmückten. Die dritte Novelle (Der Mitläufer) erscheint mir als die wertvollste des schönen Buches. Sie spielt zur Zeit des Bauernkriegs und hat einen harmlosen, beschränkten jungen Bauern zum Helden, den ein Haufen wilder Bauern aufgreift, sodaß er mit vor Würzburg ziehn muß, wo er sein Leben läßt. Die Gestalt dieses ungeschlachten und so weichherzigen Kindes, das eine wilde Zeit ganz gegen seinen Willen zu wilden Taten fortreißt, greift ans Herz. Auch das bunte Treiben im Bauernheer, an dessen Schilderung sich schon so mancher versucht hat, ist hier voll Leben und Plastik dargestellt. Man kann nur wünschen, daß dieses Buch in recht viele Hände gelangt. Max Groth

Wenn wir nicht dieser dritten, sondern der ersten Geschichte, dem „Obristen", unsere Probe entnehmen, so geschieht das nur, weil sich hier auf knappem Raum eher etwas leidlich Zusammenhängendes abdrucken läßt. Man achte bei dieser Novelle darauf, wie merkwürdig anschaulich Sperl gleich im Anfange die Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege vor uns leben läßt, wie schnell sich die Nebengestalten runden, während die Hauptgestalten in allmählicher Entwicklung tiefer und tiefer in sich hineinblicken lassen, und wie Sperl zunächst ganz leise und dann immer drängender die alte Gewissensschuld mahnen läßt, der der Obrist im weitern Verlauf der Erzählung erliegen soll.



Der Obrist

Vier Gewappnete, zwei Herren und, in weitem Abstande hinter ihnen, zwei Knechte, ritten auf ermüdeten Gäulen talaufwärts.

Neben einem breiten Bache lief die erbärmliche Straße. Ueber den roten Weidenbüschen zur Rechten lag es wie grausilberner Hauch, die Wellen murmelten im dunkelgrünen Bette, und am Ufer hoben sich schon die runden, goldgelben Blumen aus den saftstrotzenden Blättern.

In kurzen Stößen fuhr der Märzwind einher, und graue Wolken zogen in endlosen Heeren von Norden nach Süden. Nur zuweilen brach die Nachmittagsonne durch, und schrägher schossen ihre stechenden Strahlen über das kahle Land. Und immer aufs neue flogen die Wolken heran und dämpften das Licht.

Wortlos zogen die Gewappneten fürbaß.

Das Tal ward breiter und breiter, die tannwaldbedeckten Höhen zur Rechten und Linken wichen mehr und mehr zurück. Wieder einmal zerrissen die Wolken, und wieder einmal schwamm das Land im Lichte.

Nun bogen die Männer um eine Ecke, und vor ihnen versperrte ein Flecken mit halb zerstörten Ringmauern und einem ausgebrannten, dachlosen Kirchturme den Weg.

„Ei der Kuckuck, wie sieht das Nest aus!" rief der alte Herr an der Spitze des Zuges und hielt stille. Sein Begleiter ritt noch ein paar Schritte, dann hielt auch er: „Nichts Besonderes, Herr Obrist — viel Ausgebranntes, zwischen drinnen Geflicktes — ich dächte, wir sind's gewohnt."

„Grausig, grausig!" murmelte der Alte und ritt weiter. Plötzlich

wandte er den Kopf: „Sind wir nun, Brandtner, sind wir nun eigentlich Anno sechsundzwanzig so weit heraufgekommen?"

„Weiß nicht, Herr Obrist. Kann sein, kann sein auch nicht. Sechzehnhundertsechsundzwanzig — das sind nun siebenundzwanzig Jahre — wer vermag sich alles zu merken?"

„Schon siebenundzwanzig Jahre!" sagte der alte Herr in tiefen Gedanken. —

Sie kamen nahe an den Flecken.

„Ei, da schau doch, Brandtner!" rief der Obrist abermals, hielt seinen Gaul an und wies mit dem Reitstocke auf das große Ackerland, das sich von der Ringmauer bis an den Wald zur Rechten erstreckte. „So was hab' ich denn doch schon lang' nimmer gesehen."

„Zwanzigspännig!" sagte der andere und lachte lautlos. Dann rief er ein schallendes „Heda" über den Acker.

Mit Geschrei erhoben sich etliche Krähen aus den Furchen und flogen dem Walde zu. Mit einem Ruck hielten die zwanzig Menschen, die den Pflug über die schwere Erde zogen, und wandten die Köpfe. Schrägher fielen die Sonnenstrahlen auf ihre Gesichter. In kurzen Stößen fuhr der Wind einher und zerrte an den Röcken der Weiber und riß an ihren Haaren. „Heda!" rief der Reiter zum zweiten Male und winkte. Mit Geschrei liefen kleine Kinder vom kahlen Birnbaume, der seitwärts am Raine stand, über die Ackerbeete und verkrochen sich zwischen den Menschen vor dem Pfluge. Und zum dritten Male rief der Gewappnete sein herrisches „Heda!" Nun ließ der Mann den Pflugsterz fahren, riß die Mütze vom Kopfe und rannte herzu. Keuchend hielt er in sicherer Entfernung und blickte scheu auf die Reiter.

„Wie weit ist's noch auf Breitenburg?"

Der Bauer brachte die hohle Hand hinters Ohr und horchte in unterwürfiger Stellung.

„Auf Breitenburg!" donnerte Brandtner und fuchtelte mit dem Stocke.

„Zwei gute Stund'!" schrie nun der Bauer und reckte Daumen und Zeigefinger empor. Und der Wind riß ihm die Worte vom Munde und zauste sein Haar.

Der Gewappnete wandte den Gaul und trieb ihn an die Seite des Obristen.

Langsam stapfte der Bauer zurück. Der Sonnenglanz erlosch, und in trostloser Oede ragten die brandgeschwärzten Mauern des Fleckens gegen den grauen, niederen Himmel. Die Kindlein krochen zwischen den Röcken der Weiber hervor, und noch eine Weile glotzten die armseligen Menschen hinüber auf die Straße. Dann spuckte der Alte in die Hände, griff nach dem Pflugsterz und sagte „Hüh!" Die zwanzig Menschen machten kehrt und legten sich stumm wie Zugtiere in die Stränge. „Hüh!" rief der Alte und drückte die Pflugschar tief in die schwarze Erde. Die Kindlein kletterten wieder über die aufgebrochenen Schollen und balgten sich zurück zum kahlen Birnbaume. Die Krähen flogen herzu, stolzierten in der langen Furche hinter dem Pflüger, nickten und pickten, und keuchend lagen die Leute in den Strängen. —

„Ich meine, wir sind Anno sechsundzwanzig doch nicht so weit heraufgekommen, Brandtner," sagte der Obrist, als sie zwischen den Häusern und Ruinen des menschenleeren Fleckens dahinritten.

Unablässig spähte der andre in alle Torwege, in alle Seitengäßlein

zur Rechten und Linken. „Nein, Herr," entschied er zuletzt, „nein, wir sind nicht hier oben gewesen."

[Die beiden kommen nach langem weiteren Ritt zu dem Gut, das der Alte aufsuchen wollte: wo seine Tochter als Herrin mit ihrem Kinde haust, ihr Gatte ist eines Prozesses wegen außerhalb. Hier will der Obrist mit Brandtner bleiben. „Herr Vater, es soll ein Leben werden, wie's die Englein führen im Himmel!" „Unberufen, mein Kind!"]

⊗

„Immer könnt Ihr auch nicht vor Eurer Tochter sitzen von früh bis nacht, Herr Obrist," sagte Brandtner am dritten Nachmittage. „Ich hätte vorgeschlagen, wir gehen ein wenig auf die Jagd. Aber es ist nichts mit der Jagd, die Bauern haben alles verwüstet im Kriege. So denke ich, wir schießen mit der Pistole, wenn's Euch beliebt."

Und so knallten sie im tiefen Schloßgraben den ganzen Nachmittag.

Gegen Abend trat ein kleiner schwarzgekleideter Mann auf die Brücke, zog den Hut, verneigte sich tief gegen den Obristen und etwas weniger tief gegen den Kapitän und sah den Schießenden eine Weile zu. Dann ging er ins Schloß.

„Wir hätten ihn einladen sollen, den Pfarrer," lachte Brandtner.

„Den Pfarrer?" wiederholte der Obrist, zielte und schoß. „Den wollen wir doch lieber damit unbehelligt lassen."

„Es wäre lustiger zu dritt," behauptete Brandtner.

Nach kurzer Zeit kam die Schloßfrau mit dem Pfarrer auf die Brücke; zwischen ihnen trippelte der vierjährige Daniel.

„Erlaubet, Herr Obrist!" raunte der Kapitän. Dann rief er laut: „Wollt Ihr nicht auch etliche Schüsse abbrennen, ehrwürdiger Herr?"

Der Pfarrer neigte sich zu dem Knäblein herab und streichelte ihm die Locken. Dann ging er wortlos über die Brücke und stieg in den Schloßgraben.

„Nehmt' Euch in acht, Herr Vater!" rief Frau Lotte und drohte lachend mit dem Finger, nahm das Knäblein an der Hand und beugte sich erwartungsvoll übers Geländer.

„Also gilt's, Ehrwürden?" fragte der Obrist höflich.

„Mit Eurer Gnaden Verlaub!"

„Bitte, Herr Pfarrer!" sagte Brandtner und reichte dem kleinen Manne eine gespannte Pistole. „Ihr wißt doch, wie man losdrückt?"

„Auf die große Scheibe dort?" fragte der Pfarrer und rührte sich nicht.

„Gewiß, und auf die Luft ringsumher nach Euerm Belieben," lachte der Kapitän. „Aber so nehmt doch!"

Der Pfarrer lächelte ein wenig, griff unter seinen weiten Mantel und zog eine Pistole hervor.

„Potz —!" rief Brandtner. „Ihr seid bewaffnet wie ein Soldat?"

Lächelnd schüttete der Pfarrer Pulver auf die Pfanne, hob die Pistole und zielte. Aber seine Hand zitterte so heftig, daß die Mündung der Waffe auf und nieder fuhr.

Unverwandt, mit verhaltenem Lachen beobachteten die beiden Soldaten den seltsamen Schützen.

„Na, so wird's kaum gehen, Ehrwürden," meinte endlich der Obrist mit gutmütigem Spotte.

In diesem Augenblicke krachte der Schuß, und höflich erwiderte der

Pfarrer: „Seit fünf Jahren habe ich leider das Zittern; es ist auf einmal über mich gekommen."

„Dem Schießen tut's keinen Abbruch, Ehrwürden, nur allein dem Treffen," bemerkte Brandtner.

„Um Vergebung, Herr Kapitän, habt Ihr schon nachgesehen?" fragte der kleine Mann.

„Die Scheibe gefehlt, Ehrwürden."

„Um Vergebung, ich glaube nicht, Herr."

Lachend ging Brandtner zur Scheibe. Aber sogleich rief er zurück: „Potz Blitz — welch ein Zufall — sitzt im Schwarzen!"

„Zielen, fangen und losdrücken, das ist alles," bemerkte der Pfarrer gleichmütig gegen den Obristen.

„Respekt, Respekt!" lächelte dieser ungläubig.

„Weiter!" sagte der Kapitän, nahm eine Pistole aus der Hand des Reitknechts, zielte und schoß in den fünften Ring.

„Herr Obrist!"

Dieser zielte und schoß in den vierten.

„Eine Pistole für den ehrwürdigen Herrn!" befahl Brandtner dem Reitknechte.

„Um Vergebung, es ist doch erlaubt?" sagte der Pfarrer und zog die zweite Pistole unter seinem Mantel hervor.

„Alle Wetter, tragt Ihr eine ganze Waffenkammer mit Euch umher?" rief der Oberst.

„Nie mehr als zwei, aber auch nie weniger, Euer Gnaden," antwortete der Pfarrer mit Bescheidenheit.

„Seht nur, seht," rief der Obrist und deutete nach der Scheibe, auf deren Rand sich ein Spatz niedergelassen hatte, „der freche Kerl!"

„Dem gilt's, Herr Obrist!" raunte der kleine Mann.

Und abermals zielte er, heftig zitternd, aber nur ein paar Augenblicke, dann krachte der Schuß.

In Sätzen lief der Kapitän zur Scheibe, suchte, hob einen Flügel des zerfetzten Vogels aus dem Grase und kam langsam heran.

„Zielen, fangen und losdrücken!" sagte der Pfarrer wie vorher. „Und das Fangen ist das Wichtigste bei dem Geschäfte," setzte er lächelnd bei.

„Respekt!" rief der Obrist mit ehrlicher Bewunderung. „Wie habt Ihr das gelernt?"

„Dreißigjährige Uebung, Euer Gnaden. Wenn nur das beschwerliche Zittern nicht wäre!"

„Wir wollen öfter miteinander schießen!" meinte Brandtner.

„Wird mir eine Ehre sein, Herr Kapitän." —

Mit wichtiger Miene stapfte der kleine Daniel durchs dürre Gras und zupfte den Pfarrer am Mantel: „Du — ich muß dir was sagen, du, kommen sollst, die Suppe wird sonst schneekalt, hat die Mutter gesagt."

„Das mußt du dem Herrn Großvater bestellen," antwortete der Pfarrer und beugte sich freundlich zu dem Kinde herab.

„Wenn Ihr da seid, Ehrwürden, gilt der ganze Großvater nichts mehr; das habe ich schon gestern bemerkt," lächelte der Obrist. „Aber beliebt's Euch?"

Mit würdigen Schritten gingen die beiden alten Herren zur Abendmahlzeit, und zwischen ihnen trippelte der kleine Daniel.



Das Knäblein auf den Knien des Großvaters war eingeschlummert, und regungslos saß der alte Mann neben seiner Tochter in einem Lehnstuhle. Vornübergeneigt saß Brandtner am Kamine und sog den Rauch aus einer kurzen Tonpfeife, starrte ins Feuer und hatte die Linke aufs Knie gestemmt. Von Zeit zu Zeit hob er den Zinnkrug von den Dielen, bog den Kopf zurück, ohne sich aus seiner Stellung aufzurichten, und tat ein paar kräftige Züge. Der kleine Pfarrer saß zusammengesunken in seinem Stuhle auf der andern Seite der Schloßfrau.

„Gebt mir das Kind, Herr Vater, Ihr könnt ja gar nicht rauchen!"

„Laß ihn, Lotte, er schläft so fest!"

„Ihr habt recht, Herr Obrist," sagte der Pfarrer nach einer Weile, „das ganze Reich ist ein siecher Leib, und ob er wieder einmal gesunden wird, wer kann das überhaupt sagen?"

„Je nun," meinte Brandtner, „die Krüppel kriechen zu Tausenden herum, die werden freilich nimmer ganz. Aber das Reich? Zwei Geschlechter, und man wird alles vergessen haben, wie ein altes Märlein."

„Um so tiefer sitzt es uns noch im Herzen," sagte der Pfarrer. „Wir sind eigentlich alle samt und sonders Krüppel."

„Oho!" rief Brandtner und setzte sich gerade. „Da schaut mich an! Ich habe sechs Schlachten, fünfunddreißig Treffen und Scharmützel hinter mir, habe vierzig Dörfer und Flecken stürmen, zwanzig Schlösser brennen und drei Städte erobern helfen, Brandtner heiß' ich." Er lachte laut auf. „Brandtner! Und aus all den Gefahren bin ich unverletzt entkommen, nicht einen Streifschuß, nicht eine Narbe trag' ich am Leibe."

„Unverletzt?" fragte der Pfarrer gedehnt. „Da könnt Ihr Gott danken, Herr Kapitän."

„Er hat immer ein unerhörtes Glück gehabt," sagte der Obrist; „ich glaube, er hatte einen Pakt mit dem Teufel geschlossen, der Brandtner."

„Und dennoch unverletzt?" murmelte der Pfarrer.

„Es muß furchtbar sein, an all die Greuel zurückzudenken," sagte Frau Lotte nach einer Weile.

„Der Soldat denkt nicht zurück," erklärte Brandtner mit Stolz und tat einen tiefen Zug.

„Und sie laufen doch zurück, unsre Gedanken, ob wir wollen oder nicht," warf der Pfarrer ein.

„Hunde sind's," murmelte der Obrist, „Hunde, die alle Wege zehnmal machen."

Das Knäblein lächelte im Traume, dehnte sich und hob die Aermlein, und das rote Licht aus dem Kamin flackerte gleichermaßen über seine rosigen Wangen, wie über das gelbe Gesicht des Alten. Mit einem leisen „bitte, Herr Vater, nun ist's genug!" nahm Frau Lotte das Kind und trug es in die Nebenkammer.

„Und unverletzt ist keiner aus dem dreißigjährigen Brande entkommen," wiederholte der Pfarrherr.

„Ich sag's Euch ja, Herr, ich — ich bin ein lebendiges Exemplum!" rief der Kapitän fast drohend und wandte den Kopf nach dem kleinen Mann.

„Ich meine das gleichnisweise," entschuldigte sich der Pfarrer.

„Gleichnisweise?" Brandtner lachte kurz auf. „Das verstehe ich nicht. Nun also, Herr Pfarrer — Ihr selbst? Ihr sitzet nun neunundzwanzig Jahre, nicht? — also neunundzwanzig Jahre auf dieser Pfarre, seid die ganze Zeit

nicht fortgewesen — — sagt an, habt Ihr auch eine Verletzung?" Er hatte sich aufgerichtet und blickte dem kleinen Manne voll in die Augen. „Keiner ist unverletzt aus dem Brande entkommen, sagt Ihr. Da wäre ich doch neugierig —?"

Der Pfarrer sprach: „An meiner Verletzung werde ich zu tragen haben, bis sie mich drüben an der Kirche einbetten, und mein letztes Wort wird sein: ‚Gott sei mir armen Sünder gnädig!'"

„Na ja, diese Sprüche gehören so zu Euerm Amte wie das Rad zum Schubkarren," meinte Brandtner und stemmte die Ellbogen wieder auf die Knie. „Das ist die Geschichte vom unverletzten Gewissen, oder wie man's nennt. Habe vorzeiten auch Religionsunterricht genossen."

„Ja, Herr, das ist's," sagte der Pfarrer mit Nachdruck.

Eine Zeitlang wurde nach diesem kein Wort zwischen den dreien gewechselt. Das Feuer sank zusammen. Die Türe der Nebenstube öffnete und schloß sich leise, Frau Lotte kam geräuschlos zurück.

„Das Gewissen?" rief endlich der Kapitän und schlug mit der Linken in die Luft.

„Ja, das Gewissen, Herr. Und wenn ich euch nun anvertraue, was kein Geheimnis und vielleicht auch keine Schande ist: das Gewissen quält mich seit siebenundzwanzig Jahren, es geht mit mir zu Bette, es steht mit mir auf, es grinst mich aus der dunkeln Stubenecke und aus dem Kaminfeuer an, es klingt mir entgegen aus dem Abendglockenläuten — ja, Herr Kapitän, dürft's glauben, ich selber bin einer von den Verletzten."

„Aber, Herr Pfarrer, Ihr redet sonderbar und verwunderlich — habt Ihr am Ende einen umgebracht?" fragte der Obrist und versuchte zu lächeln. Doch es gelang ihm nicht, und das Lächeln wurde zum Grinsen.

„Nein, Euer Gnaden, aber Ihr seid nahe dabei: Weil ich einen zur rechten Zeit **nicht** umgebracht habe, deshalb finde ich keine Ruhe mehr auf Erden."

„Ei, da soll doch — so gottlos Reden hätte ich aus Euerm Munde nimmermehr erwartet!" lachte der Kapitän. „Mich dünkt, Ihr tragt außer den Pistolen noch mehr Geheimnisse unter Euerm Mäntelein."

„Nicht umgebracht habe?" fragte die Schloßfrau entsetzt.

„Umgebracht, wie man einer Viper den Kopf zertritt, umgebracht, wie man einen tollen Hund niederschlägt," sagte der Pfarrer und umklammerte mit der Linken die Armlehne seines Stuhles.

„Erzählen!" rief der Kapitän und spuckte in die Kaminglut.

„Erzählet, Herr Pfarrer!" bat auch Frau Lotte.

„Erzählen?" wandte sich der Pfarrer zur Schloßfrau. „Ihr wißt, ich habe noch niemals darüber gesprochen, solange wir uns kennen. Aber es kann ja nichts schaden. O nein, es kann nichts schaden. Und am Schlusse möget ihr dann selbst urteilen."

Und er begann:

„Eine Wette war's, so sagten die Leute hernach, eine über die Maßen gottlose Wette. Hernach — was wird nicht alles geredet hernach? Also, mag er gewettet haben, der friedländische Reiter — —"

„Friedländischer Reiter?" unterbrach ihn der Obrist.

„Ein friedländischer Reiter war's, Euer Gnaden, und ich könnte ihn heute noch malen nach siebenundzwanzig Jahren."

„Sind die Friedländischen Anno — wann war's doch —?"

„Anno sechsundzwanzig, Herr Obrist."

„Sind die damals so weit heraufgekommen?"

„Nicht eigentlich, Herr. Sie waren auf dem Durchmarsch und lagen nur zwei Tage lang drunten im Flecken — Euer Gnaden haben ihn ja auf der Herreise passiert. — Also, um eine Haarlocke von unsrer gnädigen Frau soll die Wette gegangen sein: noch in der Nacht den unbekannten Weg heraufzureiten, vermaß sich der friedländische Reiter, die Haarlocke abzuschneiden und bei Sonnenaufgang seinen Gesellen zu bringen."

„Friedländischer, sagt Ihr?" fiel der Kapitän ein. „I, das können auch Strozzische oder Ferrarische oder Sassen-Lauenburgische gewesen sein!"

„Ein Friedländischer war's, Herr Kapitän, und da in dieser Stube hat sich die Geschichte zugetragen. Eine heiße Sommernacht war's, höre noch in meinen Ohren den Lärm der Frösche aus dem Dorfweiher; denn wir hatten die Fenster geöffnet. Und ich weiß noch, wie wir damals saßen." Er sprang auf und lief in die Mitte der Stube: „Hier stand der Tisch, an diesem Ende saß die gnädige Frau, dort der junge Herr Sohn, und da saß ich." Langsam ging er zu seinem Stuhle zurück. „Und ich las den Herrschaften vor wie fast alle Abende, seit der Herr Obristwachtmeister ins Feld gezogen war. Und ich weiß noch, daß aus dem Erdgeschosse herauf jezuweilen in mein Lesen der Lärm trunkener Soldateska schlug; denn wir hatten seit etlichen Wochen von wegen der friedländischen Durchzüge eine Tillysche Salvaguardia im Schlosse. Alles weiß ich, als hätte ich's gestern erlebt — warum also sollt' ich nimmer wissen, daß der Reiter ein friedländischer war?"

„Weiter!" sagte der Obrist.

„Also, wir saßen um die Kerze, und ich las. Sie hörte gerne lesen, und da hieß es immer: ‚Ei, Herr Pfarrer, habt Ihr nicht ein lustig Buch für den Abend?'"

„Ehrwürden, vergebt, daß ich Euch in die Rede falle, aber sagt, war sie schön?" fragte die Schloßfrau.

„Schön, Euer Gnaden? Ich war damals ein junger Mann, hatte aber auf dreien Universitäten studiert und als Präzeptor ein gut Stück Welt gesehen in Deutschland, Italia und Frankreich. Und sie erschien mir damals vom ersten Augenblicke an als das schönste Frauenbild, das ich je geschaut. Und vergebt" — er lächelte schwermütig — „mich dünkt, ich habe hernach nie mehr so Schönes geschaut wie unsre gnädige Frau. Ich besitze ja auch ein Bild von ihr und ihrem Sohne, es hängt über meinem Schreibtische. Aber was ist ein Bild?"

„*Das* ist sie?" murmelte die Schloßfrau verwundert. „Dann ist sie freilich schön gewesen, Herr Vater."

„Wäre nunmehr auch schon ein altes Weib, diese Gnädige!" rief der Kapitän ungeduldig und spuckte in die Glut. „Ich vermute nämlich, sie ist gestorben, Herr Pfarrer; denn Ihr sprechet, als hieltet Ihr einen Leichensermon."

„Aber Herr Brandtner!" sagte die junge Frau.

„Um Vergebung, Euer Gnaden, ein herzhafter Schwank wäre mir lieber," entschuldigte sich der Kapitän.

„Weiter!" wollte der Obrist sagen. Doch die Kehle war ihm trocken geworden. So räusperte er sich nur.

„Ihr habt Recht, Herr Kapitän," fuhr der Pfarrer fort; „sie war damals achtundzwanzig Jahre alt, mit fünfzehn hatte sie geheiratet, der

junge Herr war zwölf Jahre alt geworden — nach dem natürlichen Laufe der Dinge wäre sie heute allerdings eine alte Frau. Aber sie ist's eben nicht; denn die in ihrer Jugend sterben, die leben mit uns weiter in unveräußerlicher Jugend. Also, ich las an jenem Abend einen Gesang aus dem heidnischen Poeten Homer, ihn unterm Lesen verdeutschend."

Der Pfarrer bedeckte die Augen und sann.

„Es steht dort geschrieben, wie ein Held vor der Schlacht Abschied nimmt von seinem Weibe. Dann wird ihm das Söhnlein zum letztenmal auf die Arme gegeben, und er betet zu Gott, der Knabe möge dem Vater nachschlagen, ja ihn übertreffen. Zuletzt aber klagt der Held, das Unheil ahnend, klagt, man werde einst sein wehrloses Weib fortschleppen in die elende Sklaverei — mächtig schöne Verse! Und ich sitze gebückt über mein Büchlein und lese und lese und vergesse alles um mich her. Da schluchzt es am andern Ende des Tisches auf, und ich sehe hinüber: Hat sie die Hände gefaltet auf der Tischplatte, sitzt vorgebeugt und blickt mich an. Rinnen ihr die Tränen übers Gesicht. Springt der junge Herr auf und legt seine Wange an ihr Gesicht, tröstet sie: ‚nit weinen, Frau Mutter, nit, herzallerliebstes Frau Mutterl, nit weinen —!' Sie aber schluchzt und bringt unter Schluchzen heraus: ‚Ach, ist das nicht gleich wie deines Herrn Vaters Abschiednehmen gewesen, Wolfgang? O bitte, Herr Pfarrer, noch einmal die Worte: Künftig spricht dann wohl, wer dich in Tränen erblicket —!' Ich las die Verse zum zweitenmal bis zu dem Wunsche des kühnen Prinzen Hektor:

Aber mich halte im Tod der gewölbte Hügel umfangen,
Ehe von dem Geschrei ich gehört —

So las ich. ‚Ei, aber Frau Mutter,' rief da der junge Herr, ‚ist nicht Held Hektors Söhnlein noch in den Windeln gelegen? Und hat nicht zu mir der Herr Vater gesagt beim Abschiednehmen, ich solle die Frau Mutter beschützen? Und hab' ich's etwa nicht getan das Jahr her, Frau Mutter? Und' — er trat zurück, strich seine Locken aus dem Gesichte und reckte die feine, schlanke Gestalt — ‚ließe ich Euch wohl fortschleppen in Knechtschaft? Seh' ich so aus?' — Da lachte sie inmitten ihres Weinens, stand auf und legte den Arm um seine Schultern und herzte ihn. ‚O bitte, leset weiter, Herr Pfarrer!' sagte sie und zog ihr Kind mit sich zum offenen Fenster. Ich aber schneuzte die Kerze und las weiter. Dort standen sie!" —

Der Pfarrer wandte sich und wies mit dem gestreckten Arme auf das mittlere von den drei Fenstern, deren runde Scheiblein gerade jetzt im Widerschein der starken Kaminglut wie weitaufgerissene Augen herüberfunkelten.

„Eng umschlungen standen sie, hinaussehend in die mondhelle Nacht, und ich lese weiter. Auf einmal sagt die gnädige Frau: ‚Hörst du nichts, Wolf?' Und sie wendet sich zurück zu mir: ‚O bitte, Herr Pfarrer, wollet einen Augenblick herüberkommen!' — ‚Trappeln hör' ich, Frau Mutter,' sagt der junge Herr und beugt sich weit hinaus. ‚Jetzt nimmer — da, jetzt wieder!' — Ich stehe auf und trete ans Fenster nebenhin: ‚Reiter sind's, Euer Gnaden, ihrer zwanzig zum wenigsten nach meiner Schätzung.' — ‚Ganz helle hör' ich's,' ruft der junge Herr; ‚an der Mühle können sie sein.' ‚Um Gottes Barmherzigkeit — Reiter?' sagt die gnädige Frau und geht mit gefalteten Händen an den Tisch zurück. ‚Was wollen jetzt in der Nacht bei uns heroben Reiter?' — ‚Und unsre Musketiere trinken den ganzen Tag!' — rufe ich

und renne aus der Stube, renne den langen mondhellen Gang vor, springe die Stiegen hinunter, schlage hin der Länge nach, raffe mich auf und schreie in die Wachtstube hinein. Johlen sie mir entgegen aus dem Qualm, heben ihre Krüge. Trete ich ein, hebe die Hände ihnen entgegen: ‚Um Gottes Barmherzigkeit willen, höret mich, ihr Herren Soldaten!‘ — ‚Deine Gesundheit, Herr Bruder Pfarrer!‘ schreit der Korporal, trinkt und bietet mir seinen Krug. — ‚In fünf Minuten ist der Feind vorm Schloß!‘ schreie ich wieder. Da steht der Korporal auf und kommt schwankend auf mich her, hält mir den Krug unter die Augen und greift mit der andern Hand an seine Wehre: ‚Willst du mir Bescheid tun, Pfaffe?‘ Da reiß' ich ihm den Krug aus der Hand und trinke, renne aus der Stube übern Hof, nach dem Schloßtor zu sehen. Komme ich ans Tor, steht es offen, und lungern etliche von den Musketieren im Mondschein auf der Zugbrücke draußen. Schrei' ich: ‚Der Feind kommt, herein mit euch!‘ — Und ganz hell hör' ich die Hufe klappern im Dorf unten, nahe dem Berg. Lallt mir einer was entgegen, kann's nicht verstehen, weiß nur eines, auch diese sind trunken. Pack' ich den nächsten am Arme: ‚Aber hört ihr's denn nicht, der Feind kommt!‘ — flehe ihn an. Der schüttelt mich ab und greift an seine Wehre: ‚Willst du einen Tillyschen Soldaten anrühren?‘ — Renn' ich ins Schloß, hinauf in meine Stube, hole meine geladenen Pistolen, renne den Gang vor zu den andern. — Herrgott im Himmel, ich werd's niemals vergessen: ‚Wolf, du bleibst!‘ — ‚Ich tu' nach des Vaters Gebot!‘ — ‚Und ich befehle, du bleibst, Wolf!‘ — ‚Ist das Tor geschlossen, Herr Pfarrer?‘ fragt mich der junge Herr. ‚Es ist offen, und die Soldateska ist trunken.‘ — ‚Dann gilt's, Herr Pfarrer.‘ — Und damit zieht er die Mutter an einen Stuhl und drückt sie darauf. — ‚Aber Herr Pfarrer,‘ klagt sie, ‚muß es denn sein? Wolf will mich einschließen und an der Türe Wache stehen! O barmherziger Gott!‘ — ‚Ich weiß nichts Besseres,‘ antworte ich; denn wie ein Alter steht der Knabe vor mir mit dem blanken Degen in der Faust. ‚Vorwärts, Herr Pfarrer!‘ Da rasseln auch schon die Reiter in den Hof, und vom Geschrei der Soldateska wird das hilflose Rufen der Mutter verschlungen. Der Knabe zieht mich, den Mann aus der Stube und schließt die Türe ab und steckt den Schlüssel in seine Tasche. ‚Ihr an der Stiege — ich hier an der Türe!‘ befiehlt er. Und ich renne zur Stiege. ‚Wolf, Wolf!‘ schreit die Herrin und schlägt mit den Fäusten an die Türe.“

Der Pfarrer hielt ein wenig inne; dann fuhr er fort:

„Es war eine knabenhafte Veranstaltung, ich weiß wohl; aber ich hatte damals nichts Besseres gewußt. Und es ging alles geschwinde zu Ende. Trunken schreien sie und schießen aufeinander — zum Scheine und wohl nach den Sternen; denn hernach hatte keiner von unsern Salvaguardia-Brüdern ein Loch im Leibe. Ich stehe an der Stiege mit gerecktem Pistol. Alles, was man hätte tun sollen, alles, was man hätte sollen anders machen, fährt mir durch den Kopf. Und nun rennt einer die Stiege herauf, ein langer Gesell mit blanker Wehre; ich sehe im Mondlichte seine brennrote Feldbinde; es war ein friedländischer Offizier. Und das Wort will mir stecken bleiben im Schlunde; aber ich stoß' es heraus: ‚Halt!‘ Er hält drei Schritte unter meiner Pistole, und ich sehe sein Gesicht; der Mond bescheint's. ‚Platz da,‘ schreit er, ‚ich muß zur Frau!‘ — Ich stehe regungslos, und eine Stimme in mir sagt: Schieße ihn nieder! Und ich habe den Finger am Drücker, ich muß ihn nur krumm machen, und die Kugel sitzt ihm gewißlich im Herzen. Ich stehe, und ich schieße nicht. Und abermals höre ich eine

Stimme: ‚Schieße!‘ Aber diemal ist's nicht die Stimme in mir, diesmal ist's der Knabe am Ende des Ganges. ‚Mach Platz, ich habe ja nur eine eilige Botschaft zu bestellen!‘ höre ich noch, wie der Friedländische sagt. Dann geht's wie der Blitz vom Himmel: der Friedländische schlägt mir den Degen über die Hand, daß der Schuß in die Stiege fährt, und den zweiten Hieb kriege ich über den Schädel — hier!"

Der Pfarrer beugte sich gegen Brandtner, griff an seinen Scheitel und strich seine Haare auseinander.

Der Kapitän stand auf und besah die Narbe mit Kennermiene. „Achtzöllig," sagte er lachend, „das war allerdings eine Verletzung!"

„Was nun hinten an der Türe vorging, weiß ich nicht mehr zu sagen," fuhr der Pfarrer fort; „denn ich lag bis zum andern Mittag ohne Besinnung. Aber das weiß ich, er hatte sich mit allen seinen Kräften gewehrt, der junge Herr. Elf Wunden trug er auf Brust, Armen und Antlitz, und ein Herzstich hatte ihm den Garaus gemacht. Und bis auf die Zähne muß er gekämpft haben, der mannhafte Knabe; denn zwischen seinen Zähnen hielt er noch im Tode einen Fetzen von der roten Feldbinde seines Feindes."

„Und die Mutter?" fragte Frau Lotte mit bebenden Lippen.

„Die Türe war erbrochen — die andern Reiter mochten ihrem Leutnant beigesprungen sein — aber die Locke hatte er nicht bekommen: als er eindrang, hatte sich die Herrin aus dem Fenster gestürzt, zwei Stockwerke hoch hinab in den gepflasterten Hof."

„Und der Offizier?" stieß die Schloßfrau nach einer Weile heraus.

„Der ritt nach einer Viertelstunde vom Hofe. Und als er zu Pferde stieg, ließ er sich für seine Pfeife ein Stücklein Kohle bringen. Ich hab's ja nicht gesehen; denn ich lag noch, von Sinnen, da draußen auf dem Gange. Aber sie haben mir's erzählt. Und das Seltsame war: geplündert ist nicht worden in dieser Nacht; wie sie gekommen, so ritten sie wieder von dannen, die friedländischen Soldaten."

„Welch ein Bube!" seufzte Frau Lotte.

„Eure Schwänke sind unlustig, ehrwürdiger Herr," murrte Brandtner, stand auf und klopfte die Asche seiner Pfeife in die zusammengesunkene Glut.

„Um Vergebung," antwortete der Pfarrer, „es ward gewünscht."

„Ich danke Euch, Ehrwürden," sagte nun der Obrist und reichte dem Pfarrer die Hand. „Aber beliebt's Euch, so wollen wir zu Bette gehen!"

Da wandte sich der Geistliche zur Schloßfrau: „Hätte ich nun, so frage ich Euch, hätte ich schießen sollen, auch ohne den schrecklichen Ausgang des Handels zu wissen?"

Die Männer schwiegen. Die Frau aber sagte: „Wie einen Hund hättet Ihr ihn niederschießen sollen, Herr Pfarrer!"



Der Geistliche hatte sich draußen mit tiefen Bücklingen vom Obristen verabschiedet.

„Gute Nacht, Herr," sagte nun auch der Kapitän, machte ein gleichgültiges Gesicht, hielt seine Kerze seitab und dem Alten die Rechte entgegen.

„Brandtner!" flüsterte dieser. „Auf einen Augenblick!"

Sie standen in der Turmstube wortlos voreinander.

Endlich sagte der Kapitän: „'s ist alter Schnee, Herr Obrist."

„Also da war's, Brandtner!" flüsterte jener.

„Alter Schnee ist's, Herr, ich sag's ja. Und was mußte sie rennen und sich aus dem Fenster stürzen? Er wollte eine Locke. Was ist eine Locke? Hätte sie ihm doch die Locke gegeben. Zum Lachen!"

„Nein, Brandtner, nein — Ihr wißt am besten, was bei diesem Soldatenvolk der Locke Sinn gewesen ist."

„Legt Euch aufs Ohr, Herr, und schlagt's Euch aus den Gedanken, das rate ich."

„Gute Nacht, Brandtner."

„Gute Nacht auch, Herr Obrist."



Ein leichter Schritt kam den Gang herunter. Es pochte an der Tür des Turmzimmers: „Väterchen, Väterchen, seid Ihr noch wach?"

„Was willst du, Lotte?" Der alte Herr stand mühsam vom Stuhle auf und schob den Riegel zurück.

„Gute Nacht sagen, sonst nichts, Herr Vater." Sie trat ein und stellte ihren Leuchter neben den andern auf den Tisch. „Ihr seid so bald gegangen, Herr Vater —?"

„Bin müde gewesen, mein Kind."

„Und waret so bleich, Herr Vater!" Sie schaute ihm ängstlich forschend ins runzelige Gesicht. „Seid Ihr unwohl, Herr Vater?"

„Müde, Lotte, sehr müde."

„Ei, dann ruhet aus, und gute Nacht!"

„Gute Nacht, Lotte."

„Und noch etwas, Herr Vater —"

„Was, mein Kind?"

„Ich wollt' Euch nur noch sagen, wie über alle Maßen lieb ich ihn habe, meinen Herrn Vater." Sie hob sich auf den Fußspitzen und legte die Hände auf seine Schultern. Er aber sah sehr alt und hinfällig aus, als er sich bückte und seine Tochter auf die Stirne küßte.

„Gute Nacht auch, tausendmal, Herr Vater!"

Sie nahm den Leuchter vom Tische und ging langsam zur Türe. Dort wandte sie sich: „Und der Pfarrer darf uns auch keine so grausigen Geschichten mehr erzählen, Herr Vater!" —

Der Obrist stand regungslos und lauschte, bis die Schritte verhallt waren. Dann ging er mit einem tiefen Seufzer zum Fenster und riß es auf. Drunten im Dorfe schlug es elf Uhr, und als die dumpfen Schläge mit Brummen und Summen verklangen, begann es zu Häupten des Einsamen zu rasseln, und auch die Schloßuhr rief mit ihrem hellen Stimmlein elfmal hinaus ins Land.

Ein Windhauch zog über die Nadelwälder, und die Wälder rauschten. Im Schloßhofe drunten aber sprudelte Wasser aus einem Brunnen, laut, sehr laut anzuhören in der stillen, mondklaren Nacht.



Vor der offenen Kirchentüre standen die Läutbuben und warteten auf den Schlag der Turmuhr.

Langsam schritt der Obrist die fast taghelle Dorfgasse herunter.

Da begann es im Turme zu rasseln, und mit hartem Klange fiel der Hammer auf die Glocke. Wie Schatten huschten die barfüßigen Kinder in

die Vorkirche und hingen sich an die Stränge. Und mit dem achten Schlage begannen die Glocken zu läuten: die große und die kleine, die helle und die dumpfe, die uralten Glocken, die seit Jahrhunderten Geschlecht auf Geschlecht ins Leben gesungen, durchs Leben begleitet und aus dem Leben geklagt, die Glocken, die sogar den Krieg überdauert hatten.

Ein Schauer fuhr dem alten Soldaten über den Rücken, als er die ausgetretenen Steinstufen zum Pfarrhause emporstieg, und hastig hob er den Klöpfel.

Es rührte sich nichts.

Zum zweiten Male pochte der Obrist. Dann drückte er gegen den Metallknopf, und mit leisem Klirren sprang die Falle vom Bügel.

Im oberen Stockwerke knarrte eine Türe, und Schritte kamen zur Stiege her. Langsam klomm der alte Herr im Mondlichte hinan.

„Jemand da?" fragte der Pfarrer und beugte sich über das Abschlußgatter.

Da hob der Obrist sein Haupt, und durch ein Fenster im Rücken des Pfarrers fiel das helle Mondlicht auf sein Antlitz.

„Herr Jesu Christe!" stieß der droben heraus.

„Ich bin's, Ehrwürden, ich, der Obrist!"

„Ihr, Euer Gnaden?" stotterte der droben und hielt sich am Gatter. „Um Vergebung — ich — ich habe Euch nicht sogleich erkannt."

Der Obrist blieb auf der drittletzten Stufe stehen, und etliche Augenblicke sahen sich die beiden starr in die Gesichter. Nur etliche Augenblicke, nicht lange — und doch sehr lange.

Zuerst raffte sich der Soldat auf und stapfte weiter. „Um Vergebung, Ehrwürden, Ihr habt gestern abend — von einem alten Bilde habt Ihr gestern abend gesprochen."

„Gehorsamster Diener, Herr Obrist," murmelte der andre und riß das Gatter auf; „der Mondschein war's, der ungewisse."

„Bedaure, Herr Pfarrer —!" Der Obrist hielt schwer atmend neben dem Geistlichen. „Ich vermute, Ihr seid im Studium begriffen, bedaure. Steile Stiege das! Aber könnt' ich das Bild sehen?"

„Jederzeit zu Euern Diensten, nur eine Ehre, nur eine Ehre," dienerte der andre, sah scheu in das bleiche Antlitz, senkte die Augen und mußte doch alsbald wieder emporblicken. „Steile Stiege. Euer Gnaden wollen die Stiege — um Vergebung, das Bild wollen Euer Gnaden — zu Euern Diensten, Herr Obrist."

Als die beiden in der Moderluft der kleinen Stube sich gegenüberstanden, begann der Obrist:

„Ich habe gestört, Herr Pfarrer, ich komme morgen wieder." Unschlüssig zwirbelte er bei diesen Worten seinen langen weißen Schnurrbart.

„Nicht, nicht, Euer Gnaden. Und hier ist das Bild. Um Vergebung, ich will's herunternehmen."

Der Pfarrer streckte sich über das Schreibtischlein und griff in den dürren Erikakranz des Oelgemäldes, daß die Blüten mit leisem Geprassel herabrieselten auf das Konzept seiner Sonntagspredigt. Doch der Gast zog ihm den Arm zurück. „Nicht, nicht, Ehrwürden, ich habe gute Augen, laßt es hängen!" Und er nahm das brennende Talglicht vom Tische, hielt es hoch und betrachtete lange das Bild.

Neben ihm stand der Pfarrer mit gefalteten Händen und wandte keinen

Blick vom unbewegten Gesichte des Obristen. Und plötzlich schlugen seine Zähne zusammen.

„Es ist noch Winterkälte im Hause," entschuldigte er sich.

Der Obrist achtete nicht auf ihn.

„Das war — wie lange war's vor jener — — Tat, Herr Pfarrer?" fragte er endlich.

„Ein Jahr, Euer Gnaden. Der Maler verfertigte zwei Bilder, ein größeres und ein kleineres. Das kleinere nahm der Freiherr mit ins Feld, das größere — je nun, Herr, als Anno dreiunddreißig alles drunter und drüber ging, nahm ich's an mich."

„Der Freiherr ist nie mehr heimgekommen, Herr Pfarrer?"

„Einmal noch, Euer Gnaden. Da ließ er mich rufen, und mußt' ihm alles erzählen. Das heißt —" Er stockte. „Bei Nördlingen ist er dann geblieben, Euer Gnaden," fügte er hastig bei.

„Ein gutes Bild," sagte der Obrist nach einer Weile und stellte den Leuchter sorgsam auf seinen Platz zurück. „Viel Dank, Herr Pfarrer."

„Wollen mir Euer Gnaden nicht die Ehre geben?" Der kleine Mann räumte einen Stuhl ab.

„Viel Dank, habe Euch ohnedies über Gebühr gestört. Ein gutes Bild. Ich kann mir denken, daß es Euch wert ist."

Der Pfarrer verneigte sich stumm.



An einem der nächsten Tage kam Brandtner durchs Dorf gegangen. Wie von ungefähr trat der Pfarrer aus seiner Türe und zog den Hut: „Ihr wolltet meine Waffen besehen, Herr Kapitän — darf ich Euch invitieren?"

„Ein andermal, Ehrwürden," sagte Brandtner, griff an seinen Hut und wollte vorübergehen.

„Wenn Ihr erlaubt, Herr Kapitän, so schließe ich mich an."

„Wenn Ihr nicht verschmäht, mit einem Heiden zu spazieren?"

Der Pfarrer überhörte das Wort und ging mit schnellen Schritten neben dem langen Gesellen durchs Dorf. Er sprach vom Wetter und von der Herrschaft im Schlosse, vom Krieg und von vielem andern und bekam einsilbige Antwort.

Plötzlich warf er in gleichgültigem Tone hin: „Wenn nun, wie Ihr neulich gesagt habt, der Herr Obrist vorzeiten unterm Friedländer gedient hat, dann ist er Anno zweiunddreißig wohl auch vor Nürnberg gelegen?"

„Unterm Friedländer?" Einen schiefen, feindseligen Blick warf der Kapitän auf den kleinen Mann. „Wer hat Euch das gesagt — ich? Dann habe ich mich versprochen. Unterm Tilly hat er gedient."

„Unterm Tilly? Um Vergebung, Herr Kapitän, ich hätte gedacht, unterm Friedländer. So, so, unterm Tilly?"

Und dann erzählte er dem Kapitän des langen und breiten von der schrecklichen Feuersbrunst, die Anno sechsunddreißig das Dorf zur Hälfte verzehrt hatte.



Am Abende dieses Tages aber traf Brandtner den Obristen im Schloßhofe und raunte ihm zu: „Nehmt Euch in acht vor dem Pfaffen. Und daß Ihr's wißt, Herr, Ihr habt niemals unterm Friedländer, sondern unterm Tilly gedient. Er weiß das nicht anders von mir."

Der Obrist seufzte tief auf und trat unters Portal.



Allgemeineres

Von den Ueberzeugungen

Wir leben gemeinhin des schulkindlichen Meinens, als gäbe es wahre und falsche Ansichten über Gott, Welt und Schicksal, Wesen und Bestimmung von Mann und Weib. Grad' als wenn die Ueberzeugungen in diesen Dingen aus einem erlernbaren Wissen und nicht aus unsern innersten Trieben hervorwüchsen, die alles, was sie mit den Sinnen erfassen, in ihrem Sinne deuten und uns so freilich von unserem eignen ursprünglichen Glauben stets von neuem überzeugen.

Denn der Mensch vergißt es immer wieder, daß er selbst mit seiner abgeklärtesten Gescheitheit noch ein lebendiger, mitkämpfender Teil der Welt bleibt, über die er sich nach Münchhausens bewährter Methode am Zopf emporgerissen zu haben glaubt, wenn er sie „sachlich" abschätzt.

So wird denn wohl die Geschichte der Menschheit im wesentlichen, selbst bis tief in alle Kritik und Wissenschaft hinein, ein Glaubenskampf bleiben müssen, solange das Begriffswesen die Persönlichkeit nicht aufzulösen vermag. Und ist es nicht am Ende auch lebenswerter so, als wenn sie einen Wissensstreit darstellte?

Dennoch — wieviele Menschen gibt es, die ihre Ueberzeugungen stolz und klar im Grunde auf das mit ihrer Persönlichkeit ursprünglich Gegebene, auf die Eigenart ihres Wesens, auf ihr Selbst zurückführen? Da laufen sie und rufen die Mathematik zu Hilfe für ihre Gefühle! Droben im Gehirnkämmerlein liegt ihr Selbst vor der Beweisbarkeit auf den Knien und erfleht sich in der letzten Schamlosigkeit seiner Schwäche von ihr den Berechtigungsschein — für seinen Gott!

Alle Menschen streben nach Wahrheit, und alle Menschen lügen. Aber dieser Umstand stimmt die meisten keineswegs bescheidener in bezug auf ihr Erkenntnisvermögen. Das heißt also doch wohl, die meisten sind auf dem Wege der Wahrheit noch nicht einmal bis zum Erschauen ihrer eignen Lügenhaftigkeit vorgedrungen.

Und doch lebt auch für den elendesten Tropf noch als sicher leuchtender Leitstern die Wahrheit, von der Goethe dem Sinne nach sagt: „und wenn ich jetzt lüge, so lüge nicht ich, sondern die Natur lügt aus mir." Aber wer verehrt denn diese beschränkt persönliche Wahrheit als das Stückchen Gottheit, das seinem Auge zu erblicken vergönnt ist, indem er sich bewußt bleibt, daß die Wahrheit in ihrer Fülle weder vom einzelnen Menschen noch von der gesamten Menschheit, daß das All nur durchs All, Gott nur durch Gott selber erfaßt werden könnte?

Wer seine Ueberzeugungen auf ihre seelischen Gründe zurückzuführen sucht und aus seinen Lebenseindrükken wieder Ueberzeugungen schöpft, der, sollte man meinen, denkt. Freilich ist's ein Denken, das zu seinem letzten Grunde die Persönlichkeit hat und eine Allgemeingültigkeit daher nie in dem Sinne beanspruchen kann, wie das begriffliche Denken, das sich auf Logik und Mathematik stützt.

Ein fruchtbares Lebenserkennen in tieferem Sinne geht wohl erst von solchen aus, in denen sich persönliches und begriffliches Denken zu einer guten Ehe vereinen. Denn das begriffliche Denken allein kann aus den

Schablonen nicht in die Fülle des unmittelbar Individuellen hinaus, und das persönliche führt zu einem Zerrbilde der Welt, wenn es nicht genug „Begrifflichkeit" in sich trägt, um sich daran immer wieder zu reinigen und zu regeln. So wie der Maler, der immer nur triebmäßig seine eignen besondern Körperverhältnisse in seinen Darstellungen zur Geltung bringt, darüber schließlich den Blick für die allgemeingültigen Maße einbüßt, aus einem Künstler zum Manieristen und aus dem Manieristen zum Karikaturisten wird. Leopold Weber

Neue Erzählungen

„**Das Gasthaus zum deutschen Michel.**" Roman von **Hennie Raché** (Schuster & Löffler, Berlin). Ein Kleinstadtroman. Florian Feiffer, ein idealistischer Junggeselle, gründet in seinem Stammwirtshaus, dem Gasthaus zum deutschen Michel, einen Bund, dessen Mitglieder sich verpflichten, stets wahr zu sein. Florian denkt dabei vor allem an das Wahrsein gegen sich selbst, seine weniger idealistischen, engherzigen Bundesgenossen ausschließlich an das Wahr- und Rücksichtslossein gegen andere. Statt sittlich vollkommener zu werden, entwickeln sich Florians Freunde immer mehr zu höchst unangenehmen, selbstgerechten Sittenrichtern. Das muß gar bald zu einer Katastrophe führen. Die junge Frau Kara Hartmann, der die Luft in der kleinen Stadt zu dumpf, das Leben zu eng ist, verliebt sich in einen poetischen Menschen, der aus Berlin hierher kam, und wird bei einem Rendezvous mit ihm gesehn. Die Bundesgenossen zwingen Florian, zu Dr. Hartmann, Karas Gatten, zu gehn und ihm über seine Frau die Augen zu öffnen. Wurde bis hierher mehr mit hübschem Humor das Leben der Kleinstadt und ihrer wunderlichen, engen Menschen geschildert, so gilt die zweite Hälfte des Romans fast ausschließlich der Schilderung, wie die Enthüllung der Wahrheit auf Frau Kara, ihren Ehemann und Florian wirkt. So wächst sich auf einem leichthumoristischen Hintergrund ein sehr ernsthaftes Problem aus. Die Verfasserin hat das sehr geschickt und auch nicht oberflächlich angefaßt. Sie hat sich ihre Aufgabe ferner nicht leicht gemacht, denn die Hauptpersonen sind, wie sich nun ausweist, durchaus keine gewöhnlichen Menschen. Aber ihr Roman ist zu knapp gehalten. Wir erfahren in seinem ersten Teil zu wenig über den Charakter dieses Ehegatten und seiner Frau, um nicht von ihrer Entwicklung, wie sie mit der Katastrophe einsetzt, überrascht zu werden. Das aber sollte nicht sein. Eigentlich ist es nur der Charakter Florians, der sich nach allen Seiten hin vor unsern Augen entfaltet und vertieft, ohne daß wir davon überrumpelt werden. Hier war also ausnahmsweise einmal ein Roman nicht umfangreich genug für sein Problem. Der Leser bedauert das um so mehr, als die Zeichnung Florians und die ganze Art, wie Hennie Raché die Sache anfaßt, zeigt, daß wir es mit einer Schriftstellerin zu tun haben, die Beachtung verdient.



„**Der Frauen wunderlich Wesen.**" Roman von **Rudolf Huch** (E. Fleischel & Co., Berlin). Auch ein Kleinstadtroman. Aber mehr satirisch und gallig als humoristisch. Dabei erschwert sich der Autor die Kunstwirkung seines Romans noch dadurch, daß ihm persönlich zunächst nicht einmal die Heldin sympathisch ist. Frau Hedwig Freyhold kommt aus Berlin, wo sie in einem der sogenannten literarisch angeregten Kreise der Hauptstadt groß wurde, die sich das Gehirn mit Redens-

arten über Ibsen, Nietzsche und was sonst grade modern ist, vollgestopft haben. Huch ist dies Milieu höchst widerwärtig. Uns auch. Aber nehme ich mir meine Heldin aus ihm, so werde ich, falls ich besseres mit ihr vorhabe, den Leser zunächst nur irreführen, wenn ich meine Antipathie gegen das Milieu der Heldin gar zu deutlich auf sie selbst übertrage. Ferner läßt sich unser Autor durch sein satirisches Talent verführen, auch den Gatten Frau Hedwigs fast nur komisch zu sehn. Der junge Arzt wird als einer jener zwar ehrlichen, aber beschränkten, phrasenreichen Menschen geschildert, die alles Heil von einer einzigen Theorie erwarten, hier von der bekannten: „Auslese der Tüchtigen im Kampfe ums Dasein". Da nun Dr. Freyhold bis zum Schluß der ehrliche, aber geistig beschränkte Phraseur bleibt, so fragt sich der Leser immer wieder: Wie kann sich diese Frau Hedwig, die inmitten der lächerlichen Kleinstadt immer mehr ein brauchbarer Mensch wird, einen solchen Dummkopf zum Mann erwählt haben und bei ihm aushalten? Oder soll grade das der „Frauen wunderlich Wesen" enthüllen? Kurz, das Verhältnis der beiden Menschen erscheint nicht mehr recht glaubhaft. Wir würden so auch das Interesse an der Heldin verlieren müssen, wenn es Huch nicht verstände (und damit gibt er eine Probe seines künstlerischen Talents), trotzdem uns immer wieder an diese Frau zu fesseln. Wie sie sich im Kampf wider die Kleinstadt entwickelt, wie, als sie sich Mutter fühlt, die letzten Schlacken großstädtischer Verkrüppelung von ihr fallen, das ist mit Liebe, Verständnis und Wärme erzählt.

„Spuk." Roman von Peter Baum (Concordia, Deutsche Verlags-Anstalt, Herm. Ehbock, Berlin). Die Lebensgeschichte eines jungen Menschen, der in einem spukhaften alten Hause groß wird, bald ganz der Art des Vaters hingegeben, der sich bald verzweifelt mit dem Atheismus herumschlägt und bald der alten Tante lauscht, die in düsteren, apokalyptischen Bildern vom jüngsten Gericht schwelgt. Kein Wunder, daß aus dem jungen Hans ein seltsamer, von düsteren Gedanken und Gestalten verfolgter Mensch wird, den die Jugendeindrücke, die er in dem alten Schloß durch Vater und Tante erhalten hat, nie verlassen. Sie machen ihn unfähig zu jeder bürgerlichen Betätigung. Er träumt vor sich hin, und alles, was er sieht und lebt, bekommt etwas von den düstern, gespenstigen Farben, in die seine Jugend getaucht war. Es gelingt Peter Baum oft sehr gut, auch im Alltäglichsten und Gewöhnlichsten etwas Geheimnisvolles, Gespenstiges zu sehn und zu gestalten. Wir wandeln mit seinem Helden in der Tat wie durch einen unaufhörlichen, schwer lastenden Spuk. Hans wird immer sonderbarer, ein Hypochonder, der bald tatenlos vor sich hinbrütet, bald sich jäh aufbäumt zu heftigen, überreizten Taten, bis er sich ganz von den Menschen in das alte, spukhafte Schloß seiner Väter zurückzieht, um langsam, qualvoll hinzusterben in düsteren Erinnerungen und Bildern, die Vater und Tante, die längst starben, immer wieder heraufbeschwören. Baum kennt die Welt böser, beängstigender Träume. Seine Art darzustellen hat etwas von der lastenden Phantastik des Zeichners Alfred Kubin. Allerdings zeichnet Baum nicht immer so sicher. Er gerät oft ins Unklare, ins Schwülstige. Aber man darf auf die Entwicklung dieses Schriftstellers gespannt sein.

„Fintje." Eine Erzählung aus dem alten Brüssel von Klara Hohrath (Leipzig, Fr. Wilh. Grunow). Es handelt sich nicht, wie der Unter-

titel vermuten lassen könnte, um eine historische Erzählung, sondern das alte Brüssel ist hier ein alter Stadtteil des modernen Brüssel, der Stadtteil, wo die armen, lasterhaften und doch so lustigen Marolliens in unsaubern Gängen und Höhlen wohnen. Unter ihnen, in einem Kellerlokal, wird Fintje, das rothaarige, eckige Gassenmädel, groß. Klara Hohrath kennt dies schmutzige Quartier der Armen, wo die Gassen so poetische Namen wie Palmen-, Kamelien-, Blauveilchengang tragen, sehr genau und versteht es gut, unsre Teilnahme für dies merkwürdige, rohe und doch so heitere Volk zu wecken, das von der Hand in den Mund lebt und nur eine Furcht kennt: das Gericht, die Polizei. Neben Fintje gelaugen ihr namentlich die Gestalten des vergnügten Papa Toone, der die Marolliens jeden Abend mit seinem Marionettentheater unterhält, seines Sohnes Domke, eines stillen, vergrübelten Knaben, der sich mit Stükken für das Marionettentheater trägt, und die Episodenfigur des alten d'el Trap aus dem Greisenhospiz, Fintjes Onkel, eines immer fidelen und zu allen dummen Streichen aufgelegten Greises, der manches vom Onkel Benjamin in Claude Tilliers prächtigem Romane dieses Namens hat. Die Großmutter Fintjes hingegen scheint mir nicht gelungen, obgleich Klara Hohrath sie mit besonderer Liebe gezeichnet hat. Diese böse, durch viel Unglück verbitterte Alte, die zugleich doch immer ein weiches Herz hat, kommt mir nicht wie ein Mensch, sondern wie eine unlebendige Romanfigur vor. Fintje wächst heran, wird die Beute eines Reichen wie so manche Marollienne, findet sich aber am Schluß wieder zu Domke, der sie liebt, zurück. Der Roman macht uns bekannt mit einem originellen Milieu, mit eigenartigen Menschen, und spinnt den Faden seiner Erzählung auf eine glaubhafte und wirksame Weise.

Max Groth

Von der Gründlichkeit

„An der Grundsuppe deutsch gelehrter Literatur haben wir uns seit einer guten Weile sattgegessen. Schon Lichtenberg, der auch so ein merkwürdiges Phänomen inmitten der deutschen Gelehrsamkeit war, hat darauf hingewiesen, worin recht oft diese Gründlichkeit lediglich besteht: im Nocheinmalsagen alles vorher schon oftmals Nochmalgesagten. Kein Wunder, daß uns gelehrte Folianten nicht mehr ohne weiteres imponieren. — Aber wir sind vielleicht ein bißchen zu weit gegangen in unserer fast instinktiv gewordenen Abneigung gegen gelehrte Bücherkorpulenzen. Die echte Gründlichkeit ist am Ende doch eine von den respektabeln deutschen Gelehrteneigenschaften, und es darf nicht als unbedingt erfreulich bezeichnet werden, daß viele der jüngeren Vertreter deutscher Wissenschaft ihren Ruhm vornehmlich in blühender oder witziger Sprache und in dem suchen, was man einen »originellen Standpunkt« nennt. Das Resultat ist recht oft, daß wir uns angesichts dieser schillernden und raschelnden Feuilletonseide nach dem alten Schweinsleder der Kompendien zurücksehnen, aus denen man doch noch Belehrung schöpfen konnte, während hier im besten Falle Unterhaltung im Variétégeschmack geboten wird. Das schlimmste aber ist, daß der muntere Stil moderner Gelehrten meist Allüre bleibt und zwar schlechte Allüre. Es ist, als schämten sie sich, Gelehrte zu sein, und so tun sie, als ob sie Künstler wären. Im Schweiß der Mühe, der ihnen das kostet, vergessen sie dann zuweilen ganz, daß Kunst der Darstellung doch nicht die Hauptsache ist, die wir von ihnen erwarten. Wir möchten schon von ihnen lernen und werden mit

Dilettantendarstellungen in verkümmertem Nietzschestil abgespeist."

Angenehm überrascht finden wir unter diesen für heutigen Zeitgeist erstaunlich besonnenen Ausführungen in der „Schaubühne" (3) den Namen Otto Julius Bierbaum.

Arbeit in der Diaspora

Im Insterburger Lehrerverein hielt vor kurzem ein Lehrer Plenzat einen Vortrag über moderne Lyrik, mit dem er sich klar zu machen bemühte, daß man doch andre Leute als hervorragende Lyriker zu bewundern habe, als die Gartenlauben-Poeten Träger, Rittershaus, Wolff usw. Darauf gab in der „Ostdeutschen Volkszeitung" „ein alter Lehrer" über so unerhörte Ansichten dem Staunen und der Verwunderung — „um keinen schärferen Ausdruck zu gebrauchen" — in einem Eingesandt Worte, das u. a. den folgenden Absatz enthielt: „Weitaus begründeter als das Verdammungsurteil über die »faden Reimereien« der »Gartenlaubenmänner« würde ein Vorwurf gegen den Kollegen P. sein, daß er nur geringes Verständnis hat für Wert und Eigenart der von ihm Geschmähten, für die frische, sonnige, wonnige, volksliederartige und zugleich formvollendete Lyrik **Baumbachs**, für die edelste vaterländische Gesinnung atmenden Gedichte **Rittershaus'**, für den kampfesfreudigen Geist und die Gemütstiefe **Trägers**, für die Erneuerung der schönsten deutschen Volkssagen in epischem Gewande durch **Julius Wolff**."

Nun haben wir gut lachen über den Einsender, der über Lyrik urteilt, wie ein Backfischlein — aber der Zeitungsredakteur des Ortsblättchens nahm flammend öffentlich für ihn Partei, und wenn das für uns aus der Ferne als eine drollige Doppel-Selbstbloßstellung nur um so lustiger aussieht — für den, der mitten in dieser Umwelt lebt, sieht es viel weniger angenehm aus. Das ist's, weshalb wir von der Kleinigkeit sprechen. Wie in Insterburg geht's besonders mit der **literarischen** Kultur noch an tausend Stellen, wir andern ahnen kaum, wie schwer und ermüdend oft ihre Vorkämpfer arbeiten müssen. Und aller Orten sind es natürlich vor allem die Halbgebildeten und die Verbildeten, die den Fortschritt hemmen, bis die Zeit auch über sie hinweggeht; die Jugend und der einfache Mann sind unbefangen.

Theater

Berliner Theater

Auch der zweite Teil des **Moskauer Gastspiels** brachte ein bei uns noch nicht gespieltes Stück: **Anton Tschechows „Drei Schwestern"**. Diesmal aber hatten wir's besser als bei Alexei Tolstojs „Zaren Feodor Iwanowitsch". Waren wir nämlich hier auf die spärlichen Charakteristiken in russischen Literaturgeschichten oder auf die knappe Skizze des Inhalts im Programmbuch angewiesen, so lagen für das moderne Stück zwei deutsche Uebersetzungen vor (von August Scholz, bei Dr. John Edelheim, Berlin W, und von Czumikow, bei Eugen Diederichs, Jena). Wer es ernst nahm mit den russischen Darbietungen, konnte sich also diesmal aufs gründlichste vorbereiten und mit Hilfe der Uebersetzungen an jedem Satz der Dichtung den schauspielerischen Ausdruck der Gäste nachprüfen. Das aber war auch nicht leicht. Denn an greifbarer, ausdrucksreifer Handlung bieten diese Szenen aus dem gesellschaftlichen Leben einer kleinen Garnisonstadt des russischen Ostens womöglich noch weniger als desselben Verfassers Schilderungen aus dem russischen Landleben der Gebildeten, wie wir sie im „Onkel Wanja" haben. Alles, was „vorgeht", ist, daß die drei Schwestern Prosorow, die früh ver-

waisten Töchter des Generals und Brigadekommandeurs, sich in teils leiser, teils schmerzlicher, teils leidenschaftlicher Sehnsucht nach ihrer Heimatstadt Moskau, dem Inbegriff der Schönheit, des Lebens und des Glükkes, zurücksehnen, daß sie sich eine Weile gegen ein Geschick, welches sie an das öde, dumpfe und stumpfe Klatschnest fesselt, aufbäumen, bis ihr zum herzhaften Handeln zu schwacher Wille sich schließlich wieder unter die bleierne Decke der Resignation schmiegt. Das spielt sich in langen, nur selten einmal anschaulicher gegliederten Dialogen ab; kaum daß sich beim Lesen die Charaktere in ihrer blassen, schwankenden Haltlosigkeit einigermaßen voneinander abheben. Nur das eine spürt man bald: in diesen Milieuzeichnungen, die rein um ihrer selbst willen da zu sein scheinen, steckt doch unendlich viel mehr kulturhistorischer Gehalt als in den dramatischen Zustandsbildern, mit denen uns dereinst der deutsche Naturalismus beschenkte. Der Deutsche unserer Tage bot einem Dramatiker, der etwas von seinem Wesen fassen wollte, denn doch wohl manche Seite dar, aus der leicht mehr Feuer zu schlagen war, als es geschah; die Wahrheit des russischen Lebens, wenigstens der sogenannten Intelligenz hieße es dagegen fälschen, trüge der moderne Dramatiker mehr Handlung, mehr Willen, mehr Entschlußkraft und mehr Tätigkeit hinein, als in Tschechows, Gorkis und Naidjonows „Dramen" zu finden ist. So halt- und ziellos, so müde und gebrochen *ist* das Dasein der russischen Gebildeten von heute in Wirklichkeit, und darauf gerade beruht seine Tragik. Dennoch, all diese heimliche Fülle kulturgeschichtlicher Bedeutsamkeit auch in Tschechows „Drei Schwestern" bannt beim Lesen die Frage nicht: wie sollte man dieses melancholisch gedämpfte Einerlei bühnenwirksam machen?

Dieses Wunder aber begibt sich bei der beispiellosen Regiekunst der Moskauer wirklich. Es geschieht mit einer gewissen darstellerischen Freiheit gegenüber dem dichterischen Wort, wie wir sie leicht als eine Pietätlosigkeit zu schelten geneigt sind, die aber hier bei den Russen mit einer Feinfühligkeit und einer Anschmiegsamkeit auftritt, daß wir eher von einer letzten, vollendeten Verlebendigung der dichterischen Absichten reden sollten. Ein konkretes Beispiel. Im vierten Akt, wo die eben ein wenig aufgewühlte Flut wieder in ihren Schlaf zurücksinkt, gilt es die Abschiedsstimmung zu malen, die über Haus und Garten der drei Schwestern kommt, als die Garnison davonzieht. Was der Text des Dichters dafür bietet, besteht in Andeutungen; die Regie aber hat ein ganzes Heer von bühnenlebendigen, ausdruckskräftigen Bewegungen daraus geschöpft. Dieses Kommen und Gehen der Offiziere, dieses Glockenziehen, dieses Klopfen, dieses Türklinken und Türschließen, dieses Rufen in der Ferne, dieses langsame Anschwellen und Verklingen der vorüberziehenden Regimentsmusik — in dem allen ist nicht das geringste, was uns von der vom Dichter gewollten Stimmung auch nur einen Augenblick abzöge, nichts, was etwa um seiner selbst willen da wäre; all und jedes vielmehr hilft den innersten Sinn dieser Szenen erst recht entbinden. Hand in Hand damit geht eine meisterhaft abgetönte Gliederung des oft recht langatmigen Dialogs durch unterbrechende, doch wiederum niemals ablenkende und zerstörende Handlung auch der gerade stummen Mitspieler. Diese Regiekunst fängt freilich schon beim äußeren Bühnenbilde an. Nur wenn man das Dreiwände-Rechteck der Szene

so geschickt und zugleich natürlich zu teilen versteht, wenn man in einen Innenraum so viele Kristallisationspunkte für sich zusammenfindende Gruppen, so viele für Verteilungen und Absonderungen einzelner vorsorgende Winkel und Ecken, Hintergründe und Abseiten zu schaffen weiß, wird es möglich, so ungezwungene, bebewegte und im Nu auch wieder beruhigte und konzentrierte Bühnenbilder zu erzielen.

Zum Hervortreten glanzvoller Einzelleistungen bieten die „Drei Schwestern" keine Gelegenheit. Darin suchen die Russen auch am allerwenigsten ihren Ruhm. Das Ineinanderspiel, ja das bescheidene und gehorsame Aufgehen der Größeren in das Können der Kleineren, das ist und bleibt ihr Hauptehrgeiz. So viel unsere verwandten, nur von der Peinlichkeit noch nicht zur Freiheit vorgedrungenen Bestrebungen im einzelnen davon lernen können — ich glaube doch, daß wir unsre östlichen Nachbarn in *einer* Beziehung schon überholt haben. Unsre Sehnsucht drängt nach einem darstellerischen *Einheitsstil*. Der hätte beide Möglichkeiten zu umschließen: die sorgfältige, feine Nachzeichnung des Zufalls- und Alltagslebens und die Ausschöpfung überwirklicher Gedankentiefen und -weiten. Und er hätte Realismus und Idealismus zu verschmelzen. Die Russen zeigen uns das, was wir eine Weile für das einzig Mögliche, einzig Erstrebenswerte in der modernen Schauspielkunst gehalten haben, in einer bei uns kaum geahnten, geschweige denn erreichten Vollendung. Wir sehen mit Staunen und Bewunderung auf dieses imponierende Denkmal einer Entwicklungsepoche zurück, aber nur einen flüchtigen Augenblick lang bedauern wir, daß es uns nicht vergönnt war, bis zu diesem Endpunkt vorzudringen. Dann recken wir uns auf und wandern unserm eigenen neuen und, wie wir glauben, höheren Sterne nach . . .

Dramatische Neuheiten traten sonst auf Berliner Bühnen nicht hervor. Der Versuch des „Kleinen Theaters", die „*Antigone*" des Sophokles in einer neuen Uebersetzung von *Vollmöller* auf dem Spielplan des modernen Theaters einzubürgern und gleichzeitig einige Gewohnheiten der antiken Bühne (offene Szene, Chor u. a.) wieder aufzunehmen, scheiterte hauptsächlich an der mehr als mittelmäßigen, aller Feiertagsstimmung baren Aufführung. Die Vollmöllersche Uebertragung, philologisch behutsamer, als man sie dem Dichter der „Gräfin von Armagnac" zunächst wohl zutrauen möchte, haucht manchem Verse junges frohatmendes Leben ein, verstimmt aber nicht selten auch durch harte Wendungen, die ihre Neuheit und Selbständigkeit mit einem Verzicht auf Einfalt und Natürlichkeit zu teuer erkaufen.

Friedrich Düsel

Münchner Theater

So viele Neuaufführungen, so wenig Neues. Von den „Familienvätern" *Dietrich Eckarts*, die im Volkstheater zur Aufführung kamen, hat Konrad Falke schon im letzten Hefte des Kunstwarts unter „Neuen Dramen" gesprochen. Das Stück tritt trotz des Erfolges beim Publikum gegenwärtig auf dem Spielplane zurück hinter den alles beherrschenden „*Sherlock Holmes*", eine Bühnenbearbeitung von Episoden nach dem bekannten Detektiv-Roman Conan Doyles. Die Gestalt des scharfsichtigen Verbrecherfängers, der aus dem Krawattensitz eines Mannes auf die moralischen Eigenschaften seiner Köchin zu schließen weiß, wird zu hin und wieder ganz lustigen Possenwirkungen benutzt. Da sich aber das Stück auch nicht die geringste Selbstironie bei der Schil-

derung seines wunderbaren Helden leistet, können diese etwas groben Wirkungen nicht zu freieren groteskkomischen sich erheben: trotzdem Sherlock Holmes den „Napoleon" des Verbrechertums, den Professor Moriarty, in seinen eigenen Schlingen fängt und von der allen „besseren" Possen immanenten Sentimentalität bezwungen sich in Liebe mit einer schicksalverfolgten Miß zusammenfindet, fehlt der Geschichte jener „Sinn", der als Gefühl auch im tollsten Unsinn noch leben kann, wie etwa in Egon Kirchners Ausgelassenheiten. 's ist einem auf dem Heimweg, als hätte man Luft gegessen. Nur daß man allenfalls ein leises Blut- und Verbrechergeschmäcklein mitnimmt von der Wanderung auf Sherlock Holmesschen Pfaden. Was ich für meine Person nicht ohne weiteres als Vorzug empfinde. — Im Schauspielhause wurde Björnsons Lustspiel „Die Neuvermählten" zum erstenmal in der vom Dichter autorisierten Eliasschen Uebersetzung gegeben. Der erste Aufzug schildert lebendig ergötzlich die Nöte eines Neuvermählten, der mit verzweifelter Entschlossenheit sein Püppchen von Weib aus dem Hause der in die Tochter verliebten Eltern reißt. Im zweiten Teile, der die Versöhnung der jungen Eheleute unter sich und mit den Eltern ausführt, müssen wir den Genuß büßen durch eine, wie mir scheint, für einen Björnson etwas reichlich konventionelle Lustspielsentimentalität und Theatralik. Der Autor läßt den jungen Mann die Liebe seines Püppchens, das er aus der krankhaft verweichlichenden Luft daheim entführt, dadurch wiedergewinnen, daß er sie mit einer Liebe umgibt, die stumm um „Verzeihung" für diese seine „Brutalität" nachsucht; das heißt also doch wohl, er gewinnt sein Glück, indem er seinerseits fortfährt mit der Verwöhnung, aus der er sie „gerettet" hat. Schon dieser eine Zug zeigt, scheint mir, da er keineswegs satirisch beleuchten will, in wie seichten Gewässern die Komödie gondelt. — Im Residenztheater ließ der „Neue Verein" außer Bernard Shaws „Schlachtenlenker", der im Kunstwart schon von Berlin aus besprochen wurde, den „Jungen Fritz von Preußen" Ernst Hierls zur Aufführung bringen. Das Drama schildert den genialen Kronprinzen in den Zusammenstößen mit seinem pedantisch ehrenfesten und tüchtig groben Vater, die zu dem bekannten Fluchtversuche Friedrichs nach England führten. Infolge der Hinrichtung Kattes vollendet sich die innere Läuterung des jungen Helden: er unterwirft sich seinem Vater. Der Verfasser scheint mir nicht ohne alle poetische Begabung zu sein. Hin und wieder glücken ihm lebendig anschauliche Vergleiche. Freilich läßt sich damit allein ein Drama nicht aufbauen. Menschen zu gestalten, vermag Hierl noch wenig. Bei der Darstellung des alten Königs ging es zwar gar nicht schlecht mit Hilfe drastisch charakteristischer Redewendungen. Für die Genialität des jungen Fritzen aber bekam man in der Hauptsache nur sentimentale Phrasenbrocken vorgesetzt, unausgekochte „Lyrik" aus junger Dichter Küchen. Damit mußte die Sache ins Bedeutungslose zerfließen.

Leopold Weber

Umschau

Vom deutschen Provinztheater wünscht Hermann Kienzl in der „Deutschen Revue" (Februarheft) eine regere und selbständigere Beteiligung an der Arbeit für künstlerische Bühnenideale. In den Ausweisen der Deutschen Bühnen-Genossenschaftszeitung findet er den bekannten Modebasar von Novitäten Berlins. Seltsamerweise, so meint er unschuldig, beflügele der Erfolgsgehorsam der Provinzbühnen

viel häufiger die Unwerte als die Werte. Aber nicht immer sei daran der Geschäftstrieb der Direktoren schuld, oft auch der Mangel an Judicium. Und wenn's auch besser geworden sei, so sei's doch noch nicht gut. Einen Baustein wenigstens zum Ideale der deutschen Nationalbühne könne doch auch ein kleines Provinztheater beitragen! — Antwort auf diese Wünsche findet sich in dem Vortrage über den „Weg des Dramas vom Buch zur Bühne", den der Stuttgarter Hoftheaterintendant Baron Putlitz im Jahresbericht 1904/5 des Württembergischen Goethebundes veröffentlicht. Putlitz glaubt im Gegenteil, die Ansicht irre, daß man nur mit Verständnis und eifrig zu suchen brauche, um gute Werke zu finden. Er hab' es erfahren, sie seien heute sehr dünn gesät. Und Friedrich Lange sagt skeptisch in der „Deutschen Welt" (19): alle Schriftsteller, die den Beruf zu einem „Luther des deutschen Theaters" in sich spüren, sollten sich doch vor jedem neuen Anlaufe zur papierenen Reform die Frage vorlegen: „Kann eine Schaubühne, die doch nun einmal auf die Eintrittsgelder oder mindestens auf die Gunst ihrer Besucher angewiesen ist, nach einem anderen Rezept verfahren, als daß sie zuweilen und selten den guten, meistens aber und in der Regel den ungebildeten Geschmack befriedigt? Hat diese Schaubühne sogar zur Zeit unserer klassischen Literatur mehr Schiller, Goethe und Lessing oder mehr Kotzebue und schlimmere aufgeführt?" Hätte das griechische Theater so verhältnismäßig viel des Guten bieten können, wenn dieses Theater im gewerbsmäßigen Betriebe das ganze Jahr hindurch gespielt hätte? Es bedeutet daher, schließt Lange, im Grunde nur eine „pathetisch vorgetragene Narrheit", wenn unsere Bühnenreformer von der Gegenwart mit so viel Eifer erwarten, was nie und nirgends sich begeben hat. Im übrigen: man hüte sich vor der Ueberschätzung des Theaters für die Kunst und vollends für die Kultur! Eine Mahnung, die auch wir ohne viel Wenn und Aber unterschreiben.

„Zur Reform der Schauspielkunst" äußert sich Julius Hart im „Tage" (15. 3. 06) anläßlich einer ausführlichen Besprechung des auch im Kunstwart (XIX, 7) gewürdigten Buches: „Das Leben ein Spiel" von Wilhelm Mießner. Weil die Schauspielkunst die ursprüngliche sei, meint Hart, könne sie nicht zugleich die tüchtigste und vollkommenste sein, sie sei wohl nur die rudimentärste und habe für den Organismus am wenigsten Bedeutung. Wir sehen den Fortschritt gerade darin, daß der Mensch Werkzeuge erfand, die er anlegen und ablegen und außer sich hinstellen kann. „Daß die anderen Kunstwerke so schön beiseite gelegt und aufgehoben werden können, während die Schauspielkunst am Körper kleben bleibt, ist wohl eher ein Vorzug der anderen Künste und verrät ihren höheren Entwicklungscharakter." Allerdings würde kraft der Schauspielkunst die Geistesmacht der Dichtung auch dem Körper dienstbar gemacht: Haltung und Bewegung verfeinern sich, beeinflußt durch die poetische Idealvorstellung. Dieses Verhältnis von „Darsteller und Dichter" beleuchtet genauer Erich Schlaikjer in der „Hilfe" (1 ff.). Er wendet sich gegen den „Gemeinplatz", daß die Schauspieler unter die reproduzierenden Künstler zu rechnen seien. „Wenn man paradox sein wollte, könnte man sagen, es gibt überhaupt keine reproduktiven Menschen, mithin auch keine reproduktiven Schauspieler." Kein Mensch vermag nur aufzunehmen, er formt um, er bildet, er produziert. So haben auch die

szenarischen Anmerkungen der Dichter keinerlei Wert als bindende Vorschriften für die Darsteller, höchstens wird dem Schauspieler durch die epische Schilderung, wenn sie etwas taugt, die äußere Erscheinung der Gestalt klar. Sie kann nur als Modell dienen, dem er mit den Mitteln seiner eigenen Körperlichkeit nachstrebt.

Ueber die engeren Stilfragen der Darstellung liegen verschiedene Aeußerungen vor. Das Schwinden des Stilgefühls für die „getragene" Darstellung beklagt Richard Kirch in der „Frankfurter Zeitung" (10.3.06). Er mißt dem Tage, da Brahms das Deutsche Theater übernahm, eine epochale Bedeutung für die deutsche Schauspielkunst zu (mißt er da nicht gar zu voll?): der Einfluß des naturalistischen Stiles dieser Bühne auf die heutige Theaterkunst sei unverkennbar. Aber im Guten, wie im Bösen. In Berlin sei im letzten Jahrzehnt darstellerisch Hervorragendes eigentlich nur in der Wiedergabe moderner Bühnenstücke geleistet worden, das höhere Schauspiel sei verwaist. Seit den Versuchen von L'Arronge und Barnay am Deutschen Theater könne man von einer wirksamen Neubelebung der klassischen Kunst nichts Wesentliches berichten. Uns scheint: die Reinhardtschen Bühnen versuchen das auch, und auf ihre Art zum mindesten nicht schlechter als L'Arronge und Barnay. Der moderne Stil, meint Kirch weiter, erziehe zum Dilettantismus. Auch der Mangel an tüchtigen dramatischen Lehrmeistern fördere den. Die Anfänger hätten keine Vorstellung von dem inneren Entwicklungsgange, der für ihre Kunst durchzumachen sei. Die Klage, daß unsre Schauspieler nur moderne Stücke gut spielen könnten, ist ja beinahe schon allgemein. Auch Putlitz erhebt sie in dem erwähnten Vortrage. Dem wird also nicht gut zu widersprechen sein. Wenn aber Kirch will, daß die moderne Darstellungsform schon „schlackenlos und geläutert" oder doch wenigstens einigermaßen fertig in die Erscheinung trete, so ist das wohl zu viel verlangt. Der klassische Bühnenstil, auf dessen Ueberwindung soviel Mühe verwendet wird, trat doch wohl auch nicht eines Tages ganz plötzlich schlackenlos auf die Bretter, sondern er bildete sich nach und nach. Damit er sich so bilde und traditionelle Form gewinne, stellte Goethe ja seine bekannten und jetzt fast berüchtigten Regeln für Schauspieler auf.

Die Ueberlieferung in der Wiedergabe jener Bühnencharaktere, die ein für die Handlung wichtiges Glied bedeuten, deren Erscheinen auf der Bühne aber auf ein Minimum beschränkt ist, untersucht Hans Pfitzner in den „Süddeutschen Monatsheften" (Januar) am Beispiele „Melots, des Verruchten" aus dem Tristan. Solche Figuren, die nur zum Teil in den Rahmen der Bühne hineinragen, seien viel schwieriger zu erfassen, als die sogenannten „Episoden", die einen meist leicht zu treffenden Typus in einer einzigen charakteristischen Szene vor Augen führen. Man könne in der Regel nicht mehr als eine bloße Skizze erwarten. Aus den wenigen Strichen die richtige Absicht zu erkennen, wäre eine rechte Aufgabe einer idealen Kritik. So werde beispielsweise der Melot von der Tradition sozusagen mit Haut und Haaren aufgefressen. Als Rolle vom kleinsten Umfange sei er der äußerlichen Auffassung am ersichtlichsten verfallen, der Auffassung: Nebenrolle und Bösewicht. Wie wenig eine solche verhärtete Tradition der Absicht des Dichters und Tondichters entspricht, weist Pfitzner ebenso gründlich wie geistreich kurzweilig in einer aus-

führlichen Analyse nach. Auch unser Mitarbeiter Gregori betont „die Wichtigkeit der kleinen Rolle" („Gegenwart", 6). Er ist dafür, daß zwischen dem Liebhaber oder Charakteristiker, der ein Stück zu tragen imstande ist, und dem Episodisten, der immer nur in einer Szene vortritt, nicht notwendig ein Gradunterschied der Begabung besteht. Vom höchsten Standpunkte der Kunst sind sie gleichwertig. Nicht nur Publikum und Kritik bewerten die kleine Rolle schief und mangelhaft: auch unter Kollegen wird der Macbeth-Darsteller höher eingeschätzt, als der des Macduff, und nicht zuletzt prägt sich diese Verkennung wirtschaftlich aus. „Aber schon jetzt bosseln viele Schauspieler vergeblich an den großen Helden herum, weil sie durchaus Matadore sein wollen, und machen sich zeitlebens unzufrieden und unglücklich, während sie vielleicht aus kleinen Rollen den Lebenspunkt herausfänden, der bisher der Bühne vorenthalten worden ist."

„Vom Kasperle-Theater" plaudert allerhand Geschichtliches Hermann Häfker im „Türmer" (6). Kasperle sei immer gleichsam der Anwalt des niederen Volkes, der sorglosen Menge gewesen. Wieviele Sünden er auch auf dem Gewissen habe, so bleibe ihm doch immer die Rechtfertigung, mit seinen Streichen, mit seinem Humor armen gedrückten Leuten lustige Stunden bereitet und manche Phantasie entzündet zu haben. „Geschichte und Aesthetik des Puppenspieles" erörtert Jos. Aug. Lux in „Kind und Kunst" (Januar). Die heimliche Zauberkraft der Puppe sei mit dem Ergötzen, das sie im volkstümlichen Marionettentheater den kindlichen Seelen gewähre, noch lange nicht erschöpft, sie harrte der Wiederbelebung. Lux verweist auf Maeterlincks mystische Spiele, aber auch auf gewisse Shakespearesche Dramen. Wenn das Puppenspiel mit seinem einfachen impressionistisch dekorativen Stile auch auf die große Bühne zurückwirken könne, so geschähe das sicherlich nicht zu ihrem Nachteile. „Ich könnte mir in diesem Stile ein Theater denken, wo ganz einfache und klare Farben im Hintergrunde stehen, darauf sich die handelnden Gestalten in bleichen Gobelintönen und mit einfachen großen Gesten flächenartig und fast unwirklich und übermenschlich abheben ... Eine gewisse Gattung von dichterischen Werken, die eine solche Bühne verlangen würde, ist vorderhand nur im Puppenspiele darstellbar, aber gerade das Erschütterndste, das Tiefsinnigste läßt sich am besten in der kleinsten Projektion und in der größten Vereinfachung begreifen, also im Marionetten-Theater." K

Wieviel bekommt er denn nun?

72 000 Mark? 48 000 Mark? 24 000 Mark? Wir bitten auf das inständigste: man kläre uns endlich sicher darüber auf! Und ob widerruflich! Und unter welchen Bedingungen sonst! Und ob ratenweise oder auf einen Ruck! Monat auf Monat wogen die aufregendsten Nachrichten über diese Fragen in allen, auch in den größten und ernstesten Zeitungen hin und her, und, ach, noch immer ist die Klarheit nicht ganz klar. Ist es wahr, daß Bahr wieder herauszahlen muß, wenn er wo anders angestellt wird? So hatt' ich's fiebernden Auges gelesen, aber gestern stand drin: „Die Herabsetzung der Summe, die für den Fall vorgesehen ist, daß Bahr innerhalb der nächsten zwei Jahre einen ähnlichen Posten bei einer anderen Bühne annimmt, soll nach einer weiteren Aeußerung Bahrs nur dann eintreten, wenn seine Gage in einer solchen Stellung höher wäre, als die, die er in München bekommen

sollte.“ Also wieder ein dunkler Punkt am Horizont! Ein Punkt, aus dem ein Fragezeichen werden kann!! Und heute las ich: „während zweier Jahre darf er nichts gegen die Münchner Intendanz schreiben, oder...“ Also abermals einer. Wahrheit!, damit wir versuchen, uns mit ihr abzufinden, Klarheit!, und sei sie noch so erschütternd! Wie soll denn irgend eine Frage der Kultur das deutsche Volk noch interessieren, bevor es weiß, wie, wie oft, wann, wo und unter welchen Bedingungen Bahr was von wem dafür bekommt, daß er seine Kraft den Münchnern vorenthält?...

Und dieses Fraubasengetratsch in den Zeitungen nicht etwa zur Saurengurkenzeit, sondern im Winter und Nachwinter der doch weiß Gott nicht „stillen“ Jahre 1905 und 1906!

Berliner Brief

Noch sind wir zu sehr mitten in der Hochsaison, um aus der Fülle der heurigen musikalischen Bestrebungen ein Fazit zu ziehen: dazu wird es nach Ostern Zeit sein. Eines läßt sich indessen schon jetzt sagen: besonders reich an bedeutsamen neuen Erscheinungen ist dieser Winter nicht gewesen. Vielleicht nie zuvor haben wir uns so in gewohnten Geleisen bewegt, ist so wenig Ueberraschendes im guten wie im schlimmen Sinne, auf produktivem wie auf reproduktivem Gebiete an uns herangetreten. Was Neues kam, war nicht eben erfreulich, war meist sogar unbeträchtlich. Bliebe nicht die Notwendigkeit einer Kontrolle des öffentlichen Kunstlebens bestehen, man könnte sich fragen, ob die musikalische Tageskritik, wie sie geübt wird, auf die Dauer sich begründen läßt. Dingen, die es nicht wert sind, wird da eine unangemessene Wichtigkeit beigelegt. Dem Berliner Musikkritiker ist monatelang die Aufgabe zugefallen, alles nur irgendwie Bemerkenswerte an immer wiederkehrenden Werken und Künstlern hervorzuheben; jetzt möchte er am liebsten die Hände in den Schoß legen, oder nur referierend noch berichten.

Und doch hat sich, wie es auch nicht anders sein kann, in unserm winterlichen Musiktreiben für den, der zu beobachten versteht, die Stimmung und das Streben unsrer Zeit widergespiegelt. Soweit die Konzertmusik in Frage kommt, herrscht die Losung jetzt: Los von der Programmmusik! Man beginnt von den Idealen der letzten Jahrzehnte allmählich, aber entschlossen abzurücken. Ich erkenne diese Tendenz in dem Auftreten Max Regers und dem Einfluß, den dieser Anhänger des Absolutismus in der Musik so schnell gewonnen hat, in dem ablehnenden Verhalten Schillings', in den symphonischen Arbeiten Mahlers, in der Schwenkung Weingartners zur alten Symphonieform und Kammermusik, ich glaube sie sogar in Richard Straußens letztem Orchesterwerke, in der „Domestica“ zu erkennen. Es sind natürlich nur die Gipfel, an denen wir die veränderte Richtung wahrnehmen. In den tieferen Regionen weht noch der alte Wind nach wie vor, hier gelten noch die erkämpften Grundsätze, auch wenn sie schon anfangen, Mode von gestern zu werden. Typisch dafür sind beispielsweise die Arbeiten von Friedrich Klose oder Ernst Boehes „Odyssee“, deren letzter Teil in diesem Winter die Runde durch die deutschen Konzertsäle macht. Auch das Ausland, im besondern die jungfranzösische Schule ist noch eifrig dabei, die von Liszt und Strauß empfangenen Anregungen weiter auf sich wirken zu lassen, die Prinzipien der symphonischen Dichtung sogar auf ein Gebiet zu übertragen, das wir in Deutschland davon frei gehalten ha-



ben: auf die Kammermusik. Wir aber gehen, wenn nicht alle Zeichen trügen, einer neuen Zeit entgegen.

Solche Uebergänge vollziehen sich niemals schroff, auch bei den führenden Persönlichkeiten nicht. Das Programm, von dem man so viel erhofft hatte, wird nicht mit einem Mal verschwinden. Es verflüchtigt sich, es wird zunächst unbestimmter. Die Unbestimmtheit nötigt dann ganz von selbst, formale Prinzipien wieder mehr in den Vordergrund zu stellen. Es müssen ja nicht die alten, historisch gewordenen Formen sein, zu denen wir zurückkehren; ihre Nachbildung wäre ja jetzt ein äußerliches, also unkünstlerisches Verfahren. Wie scheu man geworden, selbst da, wo man programmlos musizieren möchte, dafür begegnete mir neulich ein bezeichnendes Beispiel. Der treffliche Pianist Ossip Gabrilowitsch wagte mit Glück den Uebergang zum Dirigenten und führte bei dieser Gelegenheit ein eigenes Werk vor. Er nennt es „Ouvertüre-Rhapsodie“. Ouvertüre allein (obwohl diese Form die denkbar freieste ist) wäre ihm nicht interessant genug gewesen.

Ich möchte einige Fälle anführen aus meinen letzten Erfahrungen, die dafür sprechen, daß auch das Publikum seinen Geschmack zu ändern beginnt. Wir hörten: von Chr. M. Loeffler, einem von den Franzosen stark beeinflußten Amerikaner, einen „Tod des Tintagiles“ (nach Maeterlinck); von P. Ertel eine Tripelfuge „Der Mensch“ (nach Lesser Ury); von Tschaikowsky (den wir vollständig eigentlich erst jetzt, wie einen Lebenden, kennen lernen) einen „Manfred“; von Hugo Kaun einen „Falstaff“. Der eine Komponist will uns ein ganzes Drama, der andere ein Triptychon, der dritte den Träger einer Handlung, der vierte die charakteristische Figur einer Komödie in Tönen geben. Die Hörer blieben kühl bis ans Herz hinan, ja sogar — was bei uns selten ist — eine schwache Opposition regte sich hier und da. Hätte Loeffler mehr Intimität, Ertel eine plastischere Phantasie, Tschaikowsky mehr Tiefsinn, Kaun auch nur einen Schimmer von Humor gezeigt, hätten sie wenigstens rein musikalisch stärker gewirkt; das Prinzip würden freilich auch diese Vorbedingungen nicht gerettet haben. Das Publikum ist es müde, sich von der Hauptsache ablenken zu lassen, die Beschäftigung mit dem Programm hat mit der Neuheit ihren Reiz eingebüßt. Man möchte wieder weniger erläutert und mehr geboten haben. Des bloßen Farbenspiels im Orchester, bei dem Geist und Gemüt leer ausgehen, sind wir überdrüssig; auf die Zumutungen, die in der Ausdehnung, in den Härten und Häßlichkeiten des Klanges, in dem Massenaufgebot von Mitteln, denen kein greifbarer Ideengehalt entspricht, liegen, sind wir, wie wir mit Bedauern gewahren, in der ersten Freude über das Neue zu gutwillig eingegangen. Man gesteht sich ein, daß eine Musik, deren Genuß erkämpft werden muß, daß (um ein Wort Nietzsches zu gebrauchen) eine „schwitzende“ Musik den Zweck ihrer Existenz illusorisch macht, und man beginnt, unfreundlich zu werden. Es ist in diesen Tagen so viel von dem Einfluß und der Möglichkeit einer Renaissance des Mozartschen Geistes die Rede gewesen. Nicht zu den Formen und Mitteln Mozarts sollen wir zurückkehren, so wenig wie etwa zu seiner Ausdrucksweise oder seinem Stimmungsgebiet. Wohl aber hätte die aus äußerem Anlaß neu geweckte Begeisterung für Mozart ihr Gutes, wenn sie wieder daran erinnerte, daß Musik eine Kunst ist, die, das Wort im reinsten und höchsten Sinne genommen, F r e u d e machen soll. Diese Tatsache scheint nachgerade dem Bewußtsein unserer

Zeitgenossen fast entschwunden zu sein. **Leopold Schmidt**

S Tinels Musik zu Corneilles „Polyeucte"

„Franziskus", Tinels erstes großes Legenden-Oratorium scheint seine Glanzzeit hinter sich zu haben, „Godoleva", über dessen Schwächen ich hier vor Jahren (XIII, 7) sprach, ist gar nicht erst Mode geworden, wenn's auch hier und da Aufsehen erregt hat. An wirklich guten Werken des sehr begabten Belgiers scheinen die Deutschen aber ganz achtungslos vorübergegangen zu sein. Zu diesen rechne ich die drei symphonischen Tongemälde, die als op. 21 bei Breitkopf & Härtel erschienen sind. Allerdings haben sie den einen Mangel, den ich schon bei Draesekes Vorspiel zu Calderons Drama „Das Leben ein Traum" erwähnte. Sie sind zu einem Drama geschrieben, das nicht jedermanns Sache ist. Steht heutzutage die klassische Tragödie der Franzosen schon an sich nicht in hohem Ansehen, am allerwenigsten bei den Leuten, die sich für moderne Musik begeistern, so gehört der „Polyeucte" von P. Corneille insbesondere nicht zu den Stücken, deren Kenntnis von einem modernen Bildungsmenschen verlangt wird.

Wie diese christliche Tragödie, in der Vernunft und Glauben über den Gefühlen stehen, in der Pauline dem geliebten Sever entsagt und voll Pflichtgefühl den vom Vater bestimmten Gatten liebt, in der diesen wieder sein frisch getauftes Christenherz standhaft gegen die Zärtlichkeit seiner Gattin bleiben läßt —, wie das ganze theatralische Pathos dieser Hochgefühle einen Musiker des 19. Jahrhunderts zu drei großen symphonischen Tongemälden begeistern kann, das ist nicht ohne weiteres verständlich.

Aber es scheint, daß hier mit einer oberflächlichen Kritik vom modernitischen Standpunkte aus nichts getan ist, sondern daß man Tinels ganze Persönlichkeit betrachten muß. Es ist sehr einfach, einen Menschen als unbedeutend abzutun, weil er nicht in das Schema der zur Zeit üblichen Künstlernaturen paßt, weil seine Welt abseits, weiter zurück liegt. Und das scheint bei Tinel der Fall zu sein. Ein Künstler, der drei Stücke zu der Märtyrertragödie Corneilles, der einen heiligen Franziskus, eine Godoleva geschrieben hat und dessen neuestes großes Werk, wie ich höre, wieder der Verherrlichung einer Heiligengestalt gewidmet ist, lebt in solcher unmodernen Atmosphäre nicht aus Laune, sondern aus innerem Bedürfnis. Das Wunder, die Vision, die Ekstase, warum sollten das nicht Rätsel sein, die einen Künstler reizen?

Dazu kommt, daß auch das Können Tinels in der kirchlichen Kunst früherer Zeiten wurzelt. Nicht zufällig widmet er die erste der Polyeucte-Dichtungen F. A. Gevaert, einem der universal gebildeten Ausländer, von denen die deutschen praktischen Musiker gewöhnlich erst zu spät eine Ahnung bekommen und die sie gerade wegen dieser Bildung jetzt nicht lieben. Hätten übrigens die modernen Maler einen solchen Spezialisten der Heiligen-Legende mit solchem Können wie Tinel, so wäre er sicher längst bekannt, vielleicht überschätzt.

Ueberschätzt wird Tinel, nachdem der wegen des „Franziskus" kurze Zeit epidemische Tinel-Taumel überwunden ist, kaum mehr werden. Wenn freilich die deutschen Dirigenten wüßten, was für glänzend, ja faszinierend wirkende Musik in der Partitur seines op. 21 steckt, hätten sie sie längst zum Leben erweckt. Es ist erstaunlich, welche Leidenschaft der Komponist aus der klassischen Tragödie herausgelesen, wie er,

was dort gemessenes Theaterpathos ist, in lebendige Herzenstöne umgegossen hat.

Am leichtesten verständlich ist das dritte der symphonischen Gemälde, die „Feier im Tempel Jupiters", die die beiden Armenier dann plötzlich stören. Der Aufzug wie die Tänze geben sehr wirkungsvolle Dekorationsmalerei, deren klassische Linien und reiche Farben überall den Künstler verraten. „Paulinens Traum", das zweite der Stücke, schildert meisterhaft die Erregung der jungen Gattin; die Motive wie die Dynamik einzelner Stellen geben ein lebendiges Bild der Angst, der ruhelosen Qual und des Jammers.

Das glänzendste Stück ist Nr. 1, die „Ouverture". Neben den christlichen Choral, der sie von Anfang bis zum Schluß beherrscht, treten zwei große, leidenschaftgetränkte Motive. Einzelne Steigerungen, besonders die vor der Wiederholung sind von elementarer Wirkung. Das Stück kann ruhig als absolute Musik genommen werden. Wer von den Tausenden, die jährlich die Coriolanouverture hören, denkt dabei an das vergessene Stück Collins?

Tinel aber verdiente wirklich, daß er neben den neuen Symphonikern, die jahraus, jahrein emporwachsen, mit seiner reifen Kunst auch einmal gehört würde. Georg Göhler

Ⓢ Siegmund von Hauseggers Lieder

Aus H. Bischoffs jüngst erschienener Schrift „Das deutsche Lied" kann man ersehen, wie schwer es ist, die überaus große Zahl der heute schaffenden Tonlyriker in ihrer Eigenart zu erkennen und die einzelnen Erscheinungen auseinanderzuhalten. Der besondere Zug der Persönlichkeit tritt sehr oft zurück hinter den starken allgemeinen Zug (sei er sprachlicher, harmonischer oder melodischer Natur), der, von dem Wirken nur weniger Geister ausgegangen, doch dem Heute seinen Stempel aufdrückt.

Zu den schaffenden Künstlern, die wohl ihrer Zeit einen schuldigen Zoll entrichten, aber ein tieferes Eingehen in ihre Werke verlangen, wenn ihre nicht an der Oberfläche liegende Eigenart erkannt werden soll, gehört auch Siegmund von Hausegger. Trotz seiner bedeutenden Tätigkeit als Dirigent ist die Zahl der Lieder, die er veröffentlicht hat, schon recht stattlich geworden. Die folgenden Zeilen gelten der ersten (20 Gesänge) und zweiten (12 Gesänge) Folge der bei Ries & Erler erschienenen Lieder und ziehen noch die durch C. F. Kahnt veröffentlichten „Hymnen an die Nacht" und „Drei Lieder" in Betracht, ohne dagegen auf die hier schon besprochenen „Lieder der Liebe" einzugehen.

Eine Prüfung des stattlichen Gehalts dieser Gesänge läßt zunächst die aus individueller Veranlagung entspringende Vorliebe Hauseggers für Naturstimmungen bemerken. Das allein schon gibt ihm eine persönliche Marke und hebt ihn auch erfreulich von jenen Durchschnittsdithyramben ab, die gegenwärtig so in Schwang gekommen sind, daß man an ihnen schon eine gewisse Erstarrung des Ausdrucks wahrnehmen kann. Ein weiteres Merkmal Hauseggers ist ein starkes Hinneigen zu volkstümlichen Elementen; es ist besonders der zweiten Folge seiner Lieder eigen und bewegt sich natürlich nicht durchweg, aber doch in einem auffallenden Crescendo. Schließlich gibt sich Hausegger auch als Humorist und ist als solcher sogar keineswegs eine einfache Natur. Zumeist bedeutet ja der Humor bei ihm nur eine Unterströmung, tritt er aber ans Licht, so zeichnet er sich nicht nur klar, sondern gelegentlich auch grell ab, mit einer die Pointe derb unterstreichenden

Spitzfindigkeit. Ich erwähne die „tragische" Groteske „Mein Schweinchen" und den doch etwas bitter schmeckenden, stachlichten Witz in „Der Teufel ist fort". Es sollten hier freilich nur die ausschlaggebenden Eigenschaften der Hauseggerschen Lieder hervorgehoben sein. Die vielfältige Art ihrer Mischung und Kreuzung, das gelegentliche Hineinspielen zahlreicher anderer Züge — ich erwähne nur das ganz gesondert dastehende, derb humorvolle „Christoph, Rupprecht, Nikolaus" — geben dann das reiche und mannigfaltige Bild der künstlerischen Gesamterscheinung Hauseggers als Tonlyriker.

Wer sich mit den Liedern näher befassen will, dem bieten die gegebenen Andeutungen wohl schon eine Richtschnur. Reich an Naturbildern ist besonders die erste Folge, und Gesänge von solch intensiver Anschaulichkeit wie „Das Lied von ferne", „Mittags im Felde", „Abendwolke", „Mondnacht", „Schwüle" sind Ausnahmserscheinungen der Gesangsliteratur. Später werden solche Stimmungsbilder seltener, aber in „Tief von fern", in dem Stormschen „Ueber die Heide" wird die überzeugende Schilderung des Naturbildes durch Töne doch wieder erreicht. Hierher zählen auch die drei Hymnen an die Nacht, die gerade in ihrer Unterschiedlichkeit so schlagend wirken. Die verschämte Orchesterpartitur schaut aus ihnen, obwohl sie ursprünglich mit Orchester gedacht sind, dank ihrem subtilen Klaviersatz viel weniger als aus manch anderer, nicht erst im Wege des „Auszugs" entstandener modernen Klavierbegleitung hervor.

Auf volkstümliche Wirkung gehen, wie schon bemerkt, mehrere Lieder der zweiten Folge aus. Die erste Reihe weist solche Absichten wohl auf, aber der brausende Ueberschwang herrscht hier noch zu sehr vor, und wir finden nie jene stille Resignation, wie sie aus den einfach gestalteten, spiegelklar und schmucklos gezeichneten Gesängen „Glaube mir" und besonders aus dem ergreifenden „Genug" hervorsieht. Ueberall fällt die melodisch-markante Führung der Singstimmen auf. Volkstümlichen Charakters sind auch die meisten Lieder von Burns, die meisten freilich auch mit einem leichten Stich ins Witzige und Launige. Diesen fast eigensinnigen, aber immer anmutigen Zug kann man bei „Sommer ist 'ne schöne Zeit" und „Das süße Liebchen" finden, er kehrt aber auch in dem Volkslied „Das Liebchen" wieder. Die vorerwähnten „Drei Lieder", die, wie es scheint, einer früheren Schaffenszeit angehören, reihen sich an. Die beiden ersten bieten wieder ein treffendes Beispiel dafür — im ersten die monotone Terz der Oberstimme, im zweiten die Folge übermäßiger Dreiklänge auf dem Orgelpunkt —, wie man in der Musik mit kleinsten Mitteln zu einer großen malerischen Wirkung gelangen kann.

So läßt sich bei genauerer Betrachtung der fürs erste kaleidoskopische Eindruck der Gesänge Hauseggers auf einige wenige Typen zurückführen, die dann zusammen das geistige Bild ihres Schöpfers erst deutlich hervortreten lassen. Aus diesem Gesamtbild der Persönlichkeit erst kommt man zu wirklichem Genuß ihrer Kunst und wird es inne, daß diese schöpferische Kraft nicht nur eine von den vielen Tageserscheinungen ist, sondern eine selbständige, echte und eigene.

Herm. Teibler

⊚ Morgenkunst

Unter diesem Schlagwort ist kürzlich ein Wort für die Abhaltung künstlerischer Veranstaltungen am Morgen eingelegt worden. „Es gibt Poesie, für die man am Abend zu

schwer, zu müde ist, die zur Aufnahme morgenfrische Seelen erheischt." Die „Frankfurter Zeitung" stimmt bei und erhebt nur den Einwand, daß die Menschen Werktags am Morgen ihrem Beruf nachgehen müssen. Dagegen lobt sie die Reform als Heiligung der Sonn- und Feiertage. „Viele würden es mit Begeisterung begrüßen, könnten sie Meisterwerke des Theaters und der Musik sozusagen zur Morgenandacht auf sich wirken lassen . . . Das Verständnis würde am Morgen klarer sein, die seelische Kraft voller, geschlossener und gefestigter." Auch Musikfachblätter sind dieser Ansicht und fürchten nur, daß unsere grobmaterielle Zeit über derlei ideale Forderungen hinweggeht.

„Morgenkunst" — es klingt so schön, so nach Morgenfrische und Lerchentriller. Hat aber schon jemand ernsthaft untersucht, ob denn der Mensch am Morgen wirklich aufnahmsfähiger und geistig frischer ist? Uns scheint: mit einem unbedingten Ja läßt sich das nicht beantworten. Viele behaupten, daß die menschliche „Reizsamkeit" am Abende ihren Höhepunkt erreicht. Das glauben auch die Sänger, sie fürchten die sogenannten Matineen, übrigens auch wegen der stimmlichen Disposition. Mir scheint, schon dies genügt, um den Gedanken der „Morgenkunst" so lange als eine „Papieridee" zu kennzeichnen, bis die Vorfrage einwandfrei geklärt ist. B

Ⓢ (Selbstanzeige) „Mozarts gesammelte Poesien." Herausgegeben von R. Batka. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

Vor kurzem hat Glasenapp Richard Wagners „Gedichte" herausgegeben. Nun liegen auch Mozarts 21 „Gedichte" gesammelt vor. Auf literarischen „Wert" erheben sie natürlich nicht den mindesten Anspruch. Es sind menschliche, allzumenschliche und Zeit-Dokumente; Scherzreime und Gelegenheitsgedichte, aus weit zerstreuten Quellen zusammengetragen; kindlich-naiv, humorvoll, österreichisch-derb und wenig prüde. Also kein Komtessenbuch. Eher etwas für Raritätenliebhaber, Mozartverehrer und — Psychologen. Denn auf des Meisters Wesen fällt aus dem „göttlichen Unsinn" dieser Verse doch auch so manches helle Fünkchen.

Bildende und angewendete Kunst

Hans Thomas Berufung in die badische Erste Kammer hat wenig von sich reden gemacht, und doch war sie ein Akt, der in grundsätzlicher Beziehung viel wichtiger war, als selbst die Verleihung des Schwarzen Adlerordens an Menzel, die ihrer Zeit wie etwas zum Staunen wichtiges besprochen wurde. Denn bei Menzel handelte sich's um einen ehrenvollen Titel, bei Thoma handelte sich's um ein Amt, um die Möglichkeit, zu wirken. Und bestehe dieses Wirken nur darin, daß an einflußreicher Stelle zur rechten Zeit ein sachverständiges Wort gesprochen werden kann — wie wichtig ist es, daß ebendort der Berufene steht! Ueberlegt man die Sache unbefangen, mißt man sie gar mit dem, was in andern Kulturländern Brauch ist, so versteht man ja nur aus historischen Gründen, daß in keine einzige unsrer ersten Kammern bis zum „Fall Thoma" Vertreter der Kunst und Literatur berufen wurden. Aber auch die historischen Gründe lassen nicht begreifen, daß nicht wenigstens die Forderung nach solcher Vertretung der nationalen Literatur und Kunst schon längst allgemein ist. So viel wir wissen, ist sie noch nirgends erhoben worden.

Einer-Museen

Wenn ein Bildhauer stirbt, bildet sein künstlerischer Nachlaß gemeinhin einen Gegenstand des Aergernisses. Was soll mit den vielen

und meist schon gründlich verstaubten Gipsabgüssen geschehen? Die besten werden vielleicht ausgelesen, verkauft, versteigert, einem Museum übergeben, der Rest aber wird zerschlagen und in die Aschengrube geworfen. Oder der neue Mieter des Ateliers läßt eine Anzahl der kleineren Abgüsse stehen und weiter verstauben, bis auch sie endlich das Schicksal ihrer Vorgänger erreicht. Wenn aber ein berühmter Bildhauer stirbt, so kommt wohl vor, daß man ein Museum für den großen Künstler gründet — wie das Rauch-Museum in Berlin, das Rietschel-Museum in Dresden. Wie grausam haben alle derartigen Bildhauer-Museen die Erwartungen getäuscht, die man bei ihrer Gründung hegte! Nur das Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen macht noch eine Ausnahme, das man im berechtigten Nationalstolz gründete, als der erste dänische Künstler von Weltruf im Jahre 1843 starb, er, der die Bildnerkunst seiner Zeit von Rom aus beherrscht hatte wie ein Fürst — und doch sind auch bei ihm schon die ersten Zeichen dafür da, daß es dem Lose der andern derartigen Sammlungen mit der Zeit folgen wird. Wie wenige Menschen lenken ihre Schritte in die Klosterstraße zu Berlin, um das Rauch-Museum zu besuchen! Das Schilling-Museum bildet für seine Gründer eine Quelle des Kummers. Das Rietschel-Museum war eine Stätte trostloser Verlassenheit, bis es einen Unterschlupf im Albertinum fand. Das Hähnel-Museum dort wird in seiner Ausdehnung von vielen längst nur als ein Raumwegnehmer empfunden.

Man kann ein sehr tüchtiger Künstler sein, den Anspruch auf ein eignes Museum hat man deshalb noch nicht. Es geht noch an, wenn man einem wirklich großen, einem schöpferischen Künstler in einem großen Museum einen besonderen Saal einräumt. Wer wollte den Saal Jean Carriès in dem reizvollen Palaste der Dutuitschen Sammlung zu Paris missen? Aber wer wird das Wiertz-Museum zu Brüssel höher einschätzen denn als eine Kuriosität, die vielleicht gerade deshalb die Menge noch „zieht“, weil sie sich zum Teil dem Panoptikum nähert? Und das Gustave Moreau-Museum, das in Paris in dem Hause eingerichtet worden ist, das dieser Künstler von 1826 bis 1898 bewohnt hat! Man fröstelt, wenn man durch die Räume wandelt, in denen die 1132 Nummern dieser Kunst „ewigen Schweigens“ aufgestellt sind.

Sollen wir nun in Berlin ein Menzel-Museum gründen? Wir wollen keineswegs in den Ruf derer einstimmen, die da behaupten, man hätte Menzel von jeher weit überschätzt, wir sehen zu solcher Behauptung auch nicht den kleinsten Grund. Wenn aber die Modellsammlungen der Bildhauer auch deshalb so schnell „starben“, weil all diese Werke in anderer Ausführung für andere Plätze gedacht waren, so käme für ein Menzel-Museum ein andrer erschwerender Umstand dazu. Seine größten Werke sind in festen Händen, und wenn auch das eine oder andre Museum, vor allem die Nationalgalerie vielleicht sie dem Menzel-Museum stiften würde, so würde doch schwerlich das kaiserliche Schloß das große Krönungsbild und würden andre Besitzer ganz sicher ihre Menzel-Schätze nicht hergeben. Die allerbedeutendsten Werke des Meisters würden also fehlen. Kann man den gesamten Nachlaß Menzels ankaufen, so tue man's ja. Und behalte einen ansehnlichen Stamm in Berlin. Den Rest aber verteile man in zwanzig, in hundert Provinzial-Museen und Kunstschulen des Deutschen Reiches und stelle sie dort aus. So mögen sie zeugen von der unfehlbar sicheren Kunst des größten norddeutschen Malers seiner

Zeit, so mögen sie auf Hunderttausende wirken als Vorbilder nie endenden Fleißes und Eifers zur Vervollkommnung.

Paul Schumann

„Die Schmach der Weimaraner"

Ueber die Rodin-Ausstellung in Weimar wünschen Zuschriften aus dem Leserkreis unsre Meinung. Der Kunstwart müsse gegen die Spießer der Klassikerstadt auftreten. Das hat er schon ein paarmal getan, aber ich glaube: wer sich gerade bei dieser Gelegenheit entrüstet, der sieht ein wenig kurz.

Ich glaube das, der des „Sittlichkeitsfanatismus" doch ziemlich unverdächtig ist. Ich habe bei der Gründung des Dresdner Goethebundes die Rede gegen die Lex Heinze gehalten, sie steht im Kunstwart (XIII, 14) gedruckt, und ich nehme noch heute von dem, was ich damals gesagt habe, kein Wort zurück. Ich würde ein neues Gesetz in gleicher Fassung auch heute für eine reaktionäre Torheit halten, die mit allen guten Waffen bekämpft werden müßte. Ich erkenne der Nacktheit heute wie damals ein Recht in der Kunst zu, und nicht einmal bloß der schönen, auch der häßlichen, und ich wünschte sehnlich, unsre Erziehung härtete die Sinne besser gegen die Gefahren der Nacktheit durch häufigern Umgang mit ihr ab. Und dennoch find' ich's durchaus begreiflich, daß sich der und jener von gewissen Rodinschen Zeichnungen bis zum Ekel angewidert gefühlt hat, ohne ihn deshalb für „unternormal begabt" zu halten. Also kann ich in der Zurückziehung einiger dieser Blätter von der öffentlichen Schaustellung auch keine „Schmach für Weimar" sehen.

Die meisten, die sich entrüstet haben, dürften nicht wissen, um was für Kunstblätter sich's eigentlich gehandelt hat. Die künstlerische Bedeutung des Bildhauers Rodin stand dabei gar nicht in Frage, seine Bildhauerkunst überhaupt nicht. Es handelte sich um eine Anzahl von Zeichnungen, die auf jeden, der die Zusammenhänge nicht kennt, einfach wie Subeleien und zwar zum Teil wie Subeleien einer nicht ganz saubern Hand wirken müssen und auf verschiedenen Ausstellungen auch so gewirkt haben. Nackte Modellweiber vom verfetteten Dirnentypus in widerlich gemeinen Stellungen scheinbar pfuscherhaft hingeschmiert. Wer über Rodin näher unterrichtet ist, auf den wirken sie anders: er weiß, daß sich's um erste Notizen handelt, die der Künstler mit dem Blick aufs Modell, nicht aufs Papier, gleichsam hinschreiben soll, um sich Eindrücke einzuprägen, und daß die so entstandenen Notizen ihm dann Anregungen geben. Wer Rodins besondere Arbeitsweise studieren will, dem also bieten diese Blätter etwas, auf andere müssen sie, solange die Suggestion der Kunstmode fehlt, so wirken, wie sich's in Weimar zeigte. Wieviele Besucher kamen wohl ins Weimarer Museum gerade zu dem besondern Zweck, eben Rodins besondere Arbeitsweise zu studieren?

Die deshalb kamen, hätten die Studien auch in den Mappen gefunden. Es handelte sich nach meinem Erachten einfach um einen Mißgriff beim Ausstellen. Man soll dem Publikum gewiß nicht nur zeigen, was es sehen will — Gott behüte uns vor der Philisterei und dem Banausentum, das wir züchteten, wenn das unser Grundsatz würde! Aber warum ihm unverlangt vorführen, was es ohne Spezialstudien mißverstehen muß, was es, um weiter zu kommen, auch gar nicht zu verstehen braucht und wobei von einem Kunstge-

nuß für dieses Publikum gar keine Rede sein kann? Und wenn man in Weimar durch Ausstellungen kunsterzieherisch wirken will, warum dann dort, wo so viel auf Heimatboden gepflegt werden kann, dieser Import aus der fernsten Fremde des Gefühls? A

Aus Leipzig

Die Leipziger Kunstfragen sollen künftig von einer „Vereinigung für öffentliche Kunstpflege" in die Hand genommen werden. Diese Vereinigung will vor allem durch die Einsetzung einer städtischen Kunstkommission wirken. Nun gehören solche Kunstkommissionen zu den löblichsten Einrichtungen, die es gibt, wenn sie sich vor der Verknöcherung ins Beamtentum hüten. Man kann auch nicht alles von der Tätigkeit einer Kunstkommission erwarten, besonders nicht in Leipzig, wo im Grunde das Verständnis für überkommenes altes Kunstgut und für die künstlerischen Anforderungen der Gegenwart noch nicht sehr tief wurzeln. Oder wurzeln sie tief? Bei den letzten beiden Konkurrenzen (für ein Geschäftshaus und für die Neubebauung des Matthäikirchhofs) waren die preisgekrönten Entwürfe gut, aber das allgemeine Niveau der eingereichten Arbeiten war beklagenswert niedrig. So wird die Kunstkommission in Leipzig manchmal zu ernten versuchen müssen, wo noch keine Saat aufgegangen, wo vielleicht sogar noch gar nichts gesät worden ist. Wichtigere Pflicht der Vereinigung wäre es daher vor allem, ein Verständnis für das Kunsterbe der Stadt, jene Liebe für die schönen alten Barockbauten auszubreiten, deren Wert erst öffentlich eingesehen sein muß, bevor die weitere Pflege künstlerischer Interessen gedeihen kann. Wenn die Vereinigung, die, wie bekannt wird, ein geschlossener Kreis sein und nur aus offiziellen „Abgeordneten" bestehen soll (ein paar Zugewählte kommen kaum in Betracht), diese praktische Frage nicht auf ihrem Programm stehen hat, so wäre es an der Zeit, in Leipzig eine Ortsgruppe des Dürerbunds zu begründen, die sich ihrerseits der vernachlässigten Gebiete anzunehmen hätte. Ein Dürerbund fände in Leipzig (wo für Musik schon das meiste geschieht) in Fragen der bildenden Künste, der Baukunst und des Städtebaus außerordentlich viel zu tun. Eingaben an den Rat allein tun es nicht, wenn sie nicht von einer kunstliebenden Bevölkerung getragen werden. Diese Bevölkerung ist aber erst noch aufzuklären und zu erziehen. Wie nötig die Vertiefung des kulturgeschichtlichen Verständnisses in der Stadt ist, lehrt das Folgende. Der Rat hat seit Jahrhunderten seine Hauptfürsorge dem Handel gewidmet, das Gewerbe ist in der Entwicklung der Stadt stets zu kurz gekommen. Im Handel hat der Meßhandel, der internationale Handel die Spitze; daß nun die Messe, eine Hauptlebensquelle der Stadt, international ist, schlösse doch nicht aus, daß man sie in bodenständigen Meßhäusern beherbergte. Die letzten Beispiele von „Meßpalästen" aber, die man in Leipzig hat entstehen sehn, sind in der plumpsten Weise, sind jedes feinern architektonischen Gefühls bar, nach elenden Ramschbasarkästen der achtziger Jahre kopiert. Die Verwendung von Glas und Eisen allein würde noch keine Architektur modern machen, in der Petersstraße herrscht sie in der Weise, daß von Stockwerk zu Stockwerk die frechsten Glaskästen und Eisengerüste sich weit in den Verkehrsraum der Straße hineinbauchen. Und nach solchen „Meßpalästen" bekommen immer mehr Bauherren der Innenstadt Lust, ganze Reihen der alten Barockhäuser an der Petersstraße, die doch auch als

Kaufmannshäuser einen unvergleichlichen Typus darstellen, stehen in Gefahr, und gerade einigen der schönsten droht der Untergang, an denen vorbei oder durch deren alte Höfe zu schreiten schon eine Freude ist. Sollen wir uns die Kunst dieser alten Bauten meucheln lassen? Wer aber schützt sie uns? Ein Sturm des Unwillens müßte die zerstörerischen Projekte wie Spreu vom Ratstisch blasen! Dazu aber fehlt der Erreger mit der Voraussetzung, daß die Bevölkerung wüßte, was sie an diesen kraftvollen Zeugen der Vergangenheit hat. Daß dafür an allererster Stelle, und mit Geschick, Vorsicht, Ausdauer und unermüdlicher Energie gearbeitet werde, dieser Forderung müßten die Leiter einer Ortsgruppe des Dürerbundes in Leipzig sich bewußt sein. L

☛ Vom „Markusplatz" für Berlin,

von der „Piazza Avenaria", vom „schlafenden Homer" und von andern interessanten Gegenständen war in Berliner Tageszeitungen und Witzblättern dieser Tage viel Heiteres zu lesen. Grundthema: Was für eine ausgewachsene Kateridee das sei, einen „Markusplatz" an Stelle des Botanischen Gartens zu wünschen!

Worum handelt sich's nun? Zunächst (daß wir das Persönliche beiseit schaffen): weder um Idee noch um Arbeit von mir — die betreffende Dürerbundeingabe an den Berliner Magistrat stammte nach Inhalt wie Form von Berliner Künstlern, sie ist von mir nur als vom Vorsitzenden des Dürerbundes unterzeichnet worden. Ein Verdienst daran kommt mir also nicht zu. Ich hätte sie aber nicht unterzeichnet, wenn ich sie nicht für vortrefflich hielte. Das tu ich nicht zum geringsten, weil sie mit Möglichem rechnet. Die Erhaltung des Botanischen Gartens, so wie er ist, wäre auch mir bei weitem das Liebste — wären die hochmögenden und maßgebenden Herren dafür zu bekommen, sicher, so blieb' es am besten im wesentlichen beim Alten. Aber wenn bei Fiskus und Magistrat nicht helle Wunder geschehen, so sind sie bei dem ungeheuren Preis, der bezahlt werden müßte, nun und nimmer dafür zu bekommen. Wie's in der Eingabe heißt: „eine Teilbebauung ist unabwendbar". Wenn aber doch einmal bebaut werden soll, so führt nun diese Eingabe aus, dann parzelliert nicht, sondern arbeitet aus einer Hand: zerschlagt nicht, was nach der Bauordnung unbebaut bleiben muß, in eine Menge von Höfen, sondern laßt es zusammen in der Mitte, gebt noch so viel dazu, wie ihr eurem „geschäftlichen" Gewissen abzwingen könnt, und laßt in der Mitte als schönen freien Park bestehen, soviel sich erhalten läßt, während ihr nur den Rand umbaut und wirtschaftlich ausnutzt. So dient ihr zwei Zielen zugleich: ihr erhaltet so viel wie möglich vom Park und nutzt doch zugleich, soviel ihr ausnutzen zu müssen glaubt, für die Wirtschaft. Drittens gebt ihr, wenn ihr's von Stadtwegen macht, endlich einmal ein Beispiel wirklicher Bodenpolitik. Und viertens habt ihr nun eine Gelegenheit, Baukunst im großen Stile und doch nicht sinnlos zu treiben. Laßt über das Wie des ganzen Planes einen Ideenwettbewerb Klarheit bringen, dann kann diesem Teile Berlins, der jetzt noch keinen architektonischen Schwerpunkt hat, einer geschaffen werden. Ein Platz mit dem Park als der „atmenden Lunge" und zugleich ein Kristallisationszentrum, bei dem man zeigen könnte, was sich mit Baukunst großen Stiles in der Reichshauptstadt noch heute gestalten läßt.

Möglich, daß die Berliner Künstler, denen der Gedanke aufging,

keinen ganz glücklichen Griff taten, wenn sie gerade den „Markusplatz" zum Vergleich heranzogen, denn dem fehlt ja der Park. Sollten aber meine Berliner Vaterstadtgenossen so kurzsichtige Herren sein, daß sie ein anfechtbarer Vergleich länger stört, als bis sie vom Stichwort zur Sache kommen? Im übrigen: der Dürerbund verdankt seine bisherigen Erfolge der Tatsache, daß er bei seinen Eingaben ziemlich gründlich zu prüfen, vorzubereiten und auszuarbeiten pflegt. Stehen andre Gedanken gegen die unsern, vor allem: sind andre Möglichkeiten da, Besseres zu erhalten oder zu erreichen, so wollen wir darüber alle mitsammen raten und taten. Daß wir aber auch diesmal nicht ins Blaue hinein redeten, das beweisen die Ausstellungen und Pläne, die wir in Sachen des Botanischen Gartens ausgearbeitet haben. A



Vorfrühling!

Die Natur steht im Zeichen neuen Werdens, die Wehen beginnen, die uns den holden Knaben Frühling zur Welt bringen. Diese sonnigen Tage mit dem reinen Kobaltblau ihres wolkenlosen Himmels bescheren dem Naturfreund Bilder von hoher, poetischer, aber allerdings mehr intimer Schönheit, in die sich zu vertiefen der vielbeschäftigte Mensch unsrer Zeit selten Ruhe und Muße findet.

Schauen wir uns einmal etwas weiter draußen vor den Toren ein wenig um. Im lieblichen Seitentale des Stromes, mit seinen bebuschten, felsigen Hängen verlassen wir den Eisenbahnzug, der uns in ein paar Viertelstunden daherbrachte. Vor wenig Wochen hat der letzte Schnee hier Abschied genommen, hell durchleuchtet die Aprilsonne das kahle Gebüsch. Aus dem fahlen verwesenden Laub am Boden erhebt sich freudig die Schar der Anemonen mit ihren zartgrünen Laubfingerchen und weißen Blütensternen, liebliche Verkünder der alten Botschaft vom ewig sich erneuernden Leben auf ersterbendem Grunde. Wieviel zum Herzen sprechender Schönheit auf so kleinem Raum! Gewiß. Vor zehn und einigen Jahren aber bot das Bild einen weit freudigeren Farbenreichtum. Schon von weitem zogen dunkelrosafarbige Schleierwolken und -wölkchen im Gebüsch den Blick auf sich: es waren blühende Sträucher des Seidelbastes. Aus der Nachbarschaft des dunklen Gesteins leuchtete das Ultramarinblau der Leberblumen. Und dort oben, wo der Himmel auf dem Talrande ruht, da lagerten gleich blendenden Schneewehen Hecken blühender Schlehen. Wo sind sie nun, die Daphnen und Leberblumen? Die sind den Spaziergängern, Kindern, Sammlern, Gärtnern zur Beute geworden. Und die schwarzen Dörner mit der schlohweißen Blütenpracht? Sie hat der neue Pächter beseitigt, weil sie den Grasrain zwischen Feld und Busch sperrten. Die Gedanken verweilen beim Verlornen — dann flüchtet die Erinnerung hinüber zu den wilden Rosen am Feld- und Wegrand —: sie sind als störend, als lästig verbrannt und ihre Stümpfe sind ausgerobet worden! Aber die Baumgruppe dort am Hügeleck, auf der das Auge schon aus der Ferne mit Wohlgefallen ruhte? — und die Reihe der Feldbäume? Fallen mußten sie alle, denn sie beeinträchtigten den Gras- und Fruchtwuchs in ihrem Umkreis. Ich wende mich zu meinem besonderen Freunde, dem Bach, der sich in so unlogisch-muntern Krümmungen durch die lange breite Wiese wand. Es ist wahr, zu Gewitterzeiten trieb er zuweilen an seinen Ufern Unfug: er riß ihnen große Rasenschöpfe samt Grund und Boden aus, wo nicht Erlen und Weiden



mit ihren starken Wurzelfüßen ihm den Weg vertraten. Das hat er nun davon: sein Herr und Meister hat ihn fein gerade gelegt, jetzt ist er zahm. Freilich — verschwunden sind auch die malerischen Erlen mit den Krähennestern in den Gipfeln und die alten Weiden mit den dicken Leibern und den schreckgestaltigen struppigen Köpfen, an denen man im Herbst zu nächtlicher Unzeit nicht ohne heimliches Gruseln vorüberkam; verschwunden sind auch die entzückenden Spiräen, die sonst das Ufer schmückten, jeder ihrer Wipfel ein luftiger duftiger Blütenstrauß, über die hinweg die Libellen mit den atlasseidenen blauen Leibern und Flügeln und bunte Falter im blendenden Lichte gaukelten; verschwunden sind auch die zierlichen Elleritzen, die sonst in den kristallklaren, stillen Tümpeln des Baches ihr Spiel so reizend trieben ... Und wo seid ihr hingekommen, ihr stummen und doch so vertrauten Gesellen der Knabenzeit, ihr fleck- und scheckblättrigen purpurnen Kuckucksblumen mit dem süßlichen schwülen Duft, vor dem Mutter einst den flachshaarigen Jungen warnte, damit sein blondes Gesicht nicht von Sommersprossen verunziert werde? Wo seid ihr goldnen Himmelschlüssel, ihr drallen Troll- und Dotterblumen hin? Ihr habt einen traurigen Tod gefunden, ich weiß es. Als die unheimlichen Tonnengeschütze aus der Stadt angefahren kamen und auf dem Felde und, ach, auch auf der Wiese entladen wurden — das war zu viel, das wirkte sicherer als die Millionen von Kubikmetern schwefliger Säure, mit denen die Schlote der Industrie eure Lebensluft verdarben! Die Gräser allerdings, die gediehen nun „prächtig“, meterhoch schossen sie empor, die Wiesen lieferten einen großartigen „Schnitt“, und die „freien“ Felder einen reichen Ertrag, von dem sich der verstorbene Herr nichts hatte träumen lassen. Dafür war aber auch sein Nachfolger das Muster von einem Vertreter der modernen „rationellen“ Landwirtschaft.

Die Erfolge dieser höchst angesehenen Wissenschaft und ihrer Technik geschehen auf Kosten der Schönheit unsrer herrlichen Natur, und insbesondere ihrer Pflanzenwelt. Es ist das alte Lied: Wohin die Zivilisation ihre immer länger werdenden Arme streckt, da sehen wir, wie die Pflanzenwelt verarmt und einförmig wird. Der Verfolg dieser und andrer ähnlicher Gedankenketten führt uns unfehlbar in eine Wüste — die berüchtigte Kulturwüste. Da die der historischen Wissenschaft so wohlbekannt ist, so hätten wir jetzt, da uns die Augen aufzugehen beginnen, den schönsten Anlaß, endlich etwas aus dieser historischen Wissenschaft zu lernen. Aber nur Taten, baldige Taten können uns helfen! Werden die Taten kommen?

A Thümer

Die neuen Einbanddecken zum Kunstwart sind nach allerhand „technisch interessanten“ Zwischenfällen in etwa vierzehn Tagen endlich zu haben. Der Rücken in echtem Pergament (nicht „Schweinsleder-Imitation“), das rote Rückenschild, das den Goldtitel trägt, als Farbe aufgestrichen, weil sich ein rotes Lederstück nicht verbürgbar dauerhaft aufkleben ließ. Hoffentlich gefallen sie unsern Lesern so und bewähren sich. Mühe ist dabei wirklich nicht gescheut worden. Sie kosten 2.25 Mk. das Stück.

Unsre Bilderbeilagen sind diesmal Albert Welti gewidmet, sie sind zumeist Verkleinerungen nach der vom Kunstwart herausgegebenen großen Welti-Mappe, die in verschiedenen Techniken und Größen über zwanzig Reproduktionen bringt (Kunstwart-Verlag, 6 Mk.). Den Text zu dieser Mappe hat Leopold Weber verfaßt. Um auch von ihm durch Anschauung Proben zu geben, drucken wir an dieser Stelle die Begleitworte zu den heut wiedergegebenen Bildern ab.

Familienbild: „Im »Familienbilde« hat die Traulichkeit einem stärkeren Geiste Platz gemacht. Die Eltern mit ihren Buben dort im oberitalienischen Felstal, die sich unter den Bögen des alten Renaissancebaues angesiedelt, schauen sie nicht aus wie eine altgermanische Wanderfamilie, die im welschen Lande Rast hält? Scheinen sie nicht in der freien Haltung der kräftigen Glieder unter den leichten Gewändern, in der ganzen »Unbekümmertheit« ihres Aufzugs viel mehr noch dem Leben »draußen« anzugehören als dem städteerrichtenden Treiben der Menschen? Hockt die junge Brut nicht wie im Nest um die Mutter, während der »Alte« vorn »ausäugt«, und weit hinten auf der Bergeshöh' über den Laubtälern die wackre Kuh im bläulichen Sonnenduft auftaucht, als wollte auch sie droben Zeugnis ablegen, die Nährende, von der allbeherrschenden Fruchtbarkeit der unerschöpflichen Mutter?"

Um Mitternacht: „Die Freiheit der Mitternachtsstunde wird mißbraucht von unbändigen Gerippen. In toller Jagd rasselt's durch die mondlichtstille Kirche, am gotischen Spitzbogenfenster mit den Buntglasgestalten vorbei über den heiligen Altar hin, daß die Leuchter zu Boden klirren, als wären's zwei wilde Buben, die rasen, und nicht zwei ausgewachsene Knochengespenster. Vergebens hat sich empört aus ihrem Grabe unter dem Boden der Kirche die Alte in die Höhe gerichtet, vergebens klappert sie gefechtsbereit mit ihrem gewaltigen Kampfgebiß, das von vergangener Redeschlachten Ruhm kündet, ihre Entrüstung den Ehrvergessenen nach. Rasselnd saust es weiter durch Licht und Schatten der Kirche, zwischen den Pfeilern, in die Bogengänge, durch die Nischen, bis plötzlich mit dem Glockenschlage »Eins« alles verschwindet."

Die Königstöchter: „Die »Königstöchter« der Züricher Legende nahn. Die Morgenhelle hat sich still aufgetan über dem See. Die weihevoll freudige Stunde des Wiedersehns ist es, da der Mensch die Natur als neugeschenkt empfängt aus dem Dunkel der Nacht. Klar erblauend ragen die Berge; klar spiegelt die Flut, auf der mit dem Wind die Welle noch schläft, das Ufergebirg. Da klingen Wandrerschritte durch die heimliche Stille. Doch nicht die Klosterfrauen sind's von der Höh', die zur See-

stadt pilgern: Königstöchter im Schmuck ihrer Kronen ziehn betend ihres Weges mit der Magd; ihnen voran aber schreitet ein seltsamer Führer — der starke Hirsch, der sich fromm seiner Freiheit begeben, den edeln Jungfrauen zu dienen, und von seinem mächtigen Gehörn strahlen matt durch die Helle die Wahrzeichen, daß er sie durch finstere Nacht treulich geleitet: halb niedergebrannt zwei mächtige Kerzen. Erstaunt sieht's die Frau, die im Bauernhaus unten am Seegestade den Fensterladen öffnet.

Was aber hier noch als Ausnahme, als Wunder durch die Wirklichkeit schreitet: das Phantastische, bald zwingt sich's immer stärker alles Leben zu eigen, daß nun das Wunder als Wirklichkeit herrscht."

Der Geisterbeschwörer (bei dem in unserm Kunstwartdruck leider die gelbe Platte zu hell gekommen ist): „Klein nur an Gestalt, ein winzig Männlein, daß ihn vielleicht manch einer zuerst überhaupt übersieht vor dem schrecklichen Höllenriesen vorn, der zähnebleckend, mit dem haarumwogten Frauenkopfe als Ohrgehäng auf sein Rufen aus der Tiefe emporstieg. Und doch, wie unendlich überlegen dem feurigen Unfal an Schärfe des Gemüts und zwingender Bestimmtheit des Willens kommandiert's ihn, das schneidige Gelehrtlein: ein Triumphator des Geistes über die rohe Naturkraft, wie er inmitten seiner interessanten Menschenkopfpräparate und sonstigen wissenschaftlichen Utensilien gebieterischen Fingers dem Satansknecht die Stelle anweist gleich einem Hunde, »da gehst her«."

Unsere Notenbeilage stimmt zur Eröffnung des Frühlingsquartals und gibt zugleich eine erläuternde Probe von Siegmund von Hauseggers Lyrik, über die H. Teibler in der Rundschau spricht. Das rhythmisch frischbewegte und melodisch sehr einprägsame schöne Lied, das wir mit Bewilligung des Verlages Ries & Erler wiedergeben, bedarf keiner weiteren „Erklärung".



Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Zeitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D W Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I



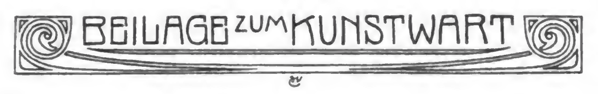
ALBERT WELTI.





KW

ALBERT WELTI



SIEGMUND VON HAUSEGGER

LENZ WANDERER
von Konrad Ferdinand Meyer







Mit Bewilligung des Verlages Ries & Erler, Berlin
Verlag von GEORG D.W. CALLWEY, München


p
Ein
p
pp
Lebhaft und immer steigernd
Wand - rer zog der - en - den, war noch ein Kna - be
pp
fast, der hielt als Stab in Hän - den den
p
blü - ten-reich-sten Ast. „Grüß Gott dich, schö-ner
f



f
Wand - rer! Bist du es, Kna - be Lenz?" Er
rief: „Ich bin kein And - rer und kom - me von Flo -
più f
renz!" Das muß - te mich er -
sehr lebhaft
ff
wek - ken. „Kind Lenz, ich wand - re
sf
sf



Stich u Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.



JAHRG. 19 HEFT 14

KUNSTWART

HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS
VERLEGT BEI GEORG D. W. CALLWEY IN MUENCHEN





Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

JAHRG 19 HEFT 14



KUNSTWART

HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS
VERLAG BEI GEORG D. W. CALLWEY IN MUENCHEN

INHALT DES ZWEITEN APRILHEFTES 1906

Der Kunstwart

P. PABST

LEIPZIG

Tänze und Märsche

Venezia bella

365000 Exemplare

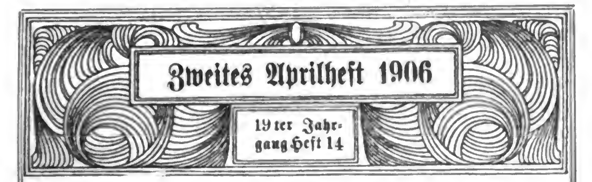
Klavier-Unterrichtsspiele



Werkstätten für Wohnungseinrichtung



Albrecht Dürer



Unser Bedürfnis nach ästhetischer Kultur

Das Verlangen nach einer Erweiterung und Vertiefung der ästhetischen Bildung in Deutschland ist so mächtig geworden, daß sich die Frage aufdrängt, warum gerade unsere Zeit dieses Bedürfnis mit solcher Lebhaftigkeit empfindet. Es ist nicht schwer, hierauf eine Antwort zu erhalten. Meine Bemerkungen werden daher wenig bieten können, was nicht schon andere gefühlt und ausgesprochen haben. Dennoch erscheint es mir lohnend, in kurzer, aber zusammenhängender Darstellung zu zeigen, daß die Pflege der ästhetischen Kultur für uns ein Doppeltes bedeutet: sowohl eine wichtige *sittliche Aufgabe* wie ein Mittel zur Vermehrung unseres *Glückes*.

I

Der erste Gedanke läßt sich kurz so formulieren: Wir haben erkannt, daß in dem heutigen Deutschland der praktischen Machtentfaltung nach außen eine ideale Verinnerlichung der Bildung die Wage halten muß, wenn wir dem Ziel harmonischen Menschentums treu bleiben wollen, das unsere klassische Periode aufgestellt hat. Zu dieser Verinnerlichung unserer Bildung gehört aber neben anderem eine Vertiefung der ästhetischen Kultur. Daher bedeutet die ästhetische Erziehung der Nation gerade für unsere Zeit eine sittliche Aufgabe von hoher Wichtigkeit.

In ihrem schönen Buche „Genius loci" erzählt die Engländerin Vernon Lee, wie sie in einem älteren Teile der Stadt Augsburg voll Entzücken das frühere, nun entschwundene Deutschland, das Deutschland ihrer Liebe wiederzufinden glaubte, das köstliche Land, in dem sich, wie sie sagt, behaglichste Prosa und zärtlichste Schwärmerei auf so besondere Weise vereinigten. — Es ist wahr: unser Leben hat sich von Grund aus verändert. Wie ein Sturmwind ist die von dem Genie Bismarcks eröffnete Epoche über uns gekommen. Das Behagen friedlichen Lebensgenusses wie der Zauber der Romantik wurden von dem Brausen einer neuen Zeit verschlungen. Praktische Ziele in nüchterner Arbeit und klug vorbereitetem Kampfe verwirklichen — so hieß die neue Losung. Und es ist für die Kulturnationen der Erde ein merkwürdiges Schauspiel gewesen, die Fülle von Begabung und Tatkraft zu betrachten, die sich mit einem Male diesen neuen Aufgaben zur Verfügung stellte. Wie die Seele des einzelnen Menschen einen dunklen, rätselvollen Grund von Möglichkeiten in sich birgt, von denen sich nur ein Teil im Leben verwirklicht — je nach der Gunst und Ungunst der Stunde, so brechen auch

aus der Seele der Völker verborgene Kräfte hervor, wenn sie das Schicksal und der Genius auf noch unbetretenen Pfaden zu gehen zwingt.

Aber wenn der Deutsche in seiner neuen Rolle das Staunen der Völker hervorrief, so ist es ihm doch nicht so ganz gelungen, ihre Bewunderung zu erringen. Erklärt sich das nur aus dem Unbehagen darüber, daß der einst so harmlos Gemütliche nun ein etwas „ungemütlicher" Konkurrent geworden ist? Bei den roheren Zuschauern in dem großen Völkerpublikum wird es sich in der Tat so verhalten. Aber bei den besseren handelt es sich um ein anderes Gefühl. Sie glauben zu sehen, daß der junge Riese manche von den edlen Eigenschaften, die seine Vorfahren zierten, nicht geerbt habe, und sie bedauern aufrichtig das Verschwinden solcher Züge, die sie ehrlich geliebt hatten. An Stelle der friedlichen Melanchthon-Natur, die (um Luthers Worte zu gebrauchen) so säuberlich stille daherfährt, bauet und pflanzet, säet und begeußt mit Lust, scheint ihnen ein anderer, gewaltsamerer Geist getreten zu sein, der in den feinen Künsten unerfahren und unpoliert und gar rumorisch und stürmisch ist. Statt des äußerlich armen, aber innerlich reichen Idealisten glauben sie nun einen Parvenu vor sich zu finden, einen Mann von staunenswerter Tatkraft, der aber alle jene unangenehmen Eigentümlichkeiten aufweist, die an dem über Nacht zu Reichtum und Einfluß Emporgekommenen so leicht verletzen.

Gar manches in unserer Kultur mag zu derartigen Urteilen Anlaß geben. Wir sind sehr schneidig geworden und treten geräuschvoll auf und machen gern große Worte, wir bewundern den Reichtum und lieben es, ihn äußerlich zu zeigen, wir richten uns prunkvoll ein, wir spicken unsere Städte mit teuern Türmen und Giebeln, aus denen niemand Ausschau hält, und unsere Geselligkeit dient allzuoft mehr der Erweiterung des Magens als der der Bildung. Aber die Erkenntnis, daß uns hier wichtige Aufgaben, Aufgaben der Selbsterziehung gestellt sind, ist doch bei uns selbst lebendig. Und darum sind jene Urteile, wenn sie Anspruch auf allgemeine Geltung erheben, nicht wirklich berechtigt. Der deutsche Geist hat trotz der unerhörten Machtentfaltung seiner kriegerischen und friedlichen Technik nicht das Gefühl des „Angekommenseins". Er hat über dem Erfolg seiner praktischen Bestrebungen das Bewußtsein, idealen Aufgaben dienen zu sollen, nicht verloren. Wer aber ideale Aufgaben anerkennt, dessen Seele kann nicht in der prahlenden Selbstzufriedenheit des Parvenus versinken; denn das Ideal ist dem Menschen, wie dem Seefahrer die ewigen Sterne, stets nur ein richtunggebendes, nie ein erreichbares Ziel, und darum gehört zu ihm die Stimmung der Sehnsucht, nicht das satte Behagen der Erfüllung.

Worin besteht aber das Ideal, das uns vor den Gefahren der Veräußerlichung, die wir erkannt haben, retten soll? Es besteht, wenn wir es mit einem alten und edlen Namen bezeichnen wollen, in dem Gedanken vollkommener Humanität. Wir Neueren greifen damit — zum Teil unbewußt — auf den Lieblingsgedanken unserer klassischen Zeit zurück; nicht nur als den politischen Freiheitssänger (wie 1859), sondern als den erhabenen Verkündiger jenes Ideals haben wir Schiller 1905 gefeiert. Vollkommene Humanität: das Wort bedeutet, wie uns Plato gelehrt hat, eine harmonische Entfaltung aller

unserer Anlagen unter der Führung der Vernunft, wobei durch Ueber- und Unterordnung der Zwecke eine jede Kraft, die uns die Natur verlieh, dem Ganzen dient und dennoch ihre eigenen Rechte wahrt. Dieser Forderung muß jede Einseitigkeit der Entwicklung widersprechen. Nun hat das praktische Zeitalter der Technik die Gefahr einer einseitigen Veräußerlichung des Lebens mit sich geführt. Daher muß der Wirkung ins Weite hinaus, die wir hochschätzen und nie mehr verlieren möchten, eine Vertiefung und Verinnerlichung unseres Wesens zur Seite gehen, wenn wir Kulturmenschen sein wollen im Sinne voller Humanität. Hütet euch, würde uns Plato zurufen, daß ihr nicht Barbaren werdet, indem ihr nur an den Erwerb denkt wie die Phoinikier oder nur an die im Kampf errungene äußere Macht wie die Thrakier; denn Macht und Reichtum sind relative Werte. Dem Kulturmenschen aber ziemt es, den Blick auch aufwärts zu richten auf die absoluten Werte des Lebens.

Daß die Forderung einer solchen Verinnerlichung unserer Kultur immer klarer in dem Bewußtsein der Deutschen hervortritt, kann man aus mannigfachen Anzeichen schließen. So ist im Gebiete der Forschung zu der ungeheueren Ausdehnung ins Breite, bei der die inneren Zusammenhänge, die aus Kenntnissen erst Wissenschaft machen, manchmal verloren zu gehen drohen, das sich mit wachsender Energie erhebende Bedürfnis nach einer neuen Klärung in den zentralen Prinzipienfragen des Seins und Erkennens hinzugekommen. So ist gegenüber der Verstrickung des Daseins in praktische Interessen die Versenkung in die sittlichen und religiösen Probleme immer weiteren Kreisen als eine der großen Kernfragen des geistigen Lebens bewußt geworden. — Und mit gleicher Gewalt hat sich die Ueberzeugung Bahn gebrochen, daß dem deutschen Geiste neben der Vertiefung des wissenschaftlichen und sittlich-religiösen Lebens noch ein weiteres not tut, wenn er seine idealen Aufgaben nicht vernachlässigen soll: eine Vertiefung der ästhetischen Kultur.

Eine Vertiefung, nicht nur eine Erweiterung. Denn es verhält sich ja gewiß nicht so, daß uns die Freude an der Kunst überhaupt verloren gegangen wäre. Aber wir erkennen nun, daß in der Zeit der Realpolitik auch die Kunst eine Wendung nach außen vollzogen hatte, indem sie von den drei mächtigen Motiven der künstlerischen Produktion, der Selbstdarstellung, der Schöngestaltung und der Nachahmung, dasjenige zur Vorherrschaft gelangen ließ, das ohne Zweifel gerade das äußerlichste ist, nämlich das Motiv der Naturnachahmung. Diese Wendung nach außen ist der Kunst gewiß sehr heilsam gewesen. Aber ihre Kulturaufgabe kann sie nur dann erfüllen, wenn sie nicht bloß ein Abbild der Realität sein will, sondern eine Verwirklichung des Ideals der Schönheit — eine Offenbarung des tiefsten geistigen Lebens in der vollkommensten sinnlichen Form. Konrad Lange hat in seinem Werke über das „Wesen der Kunst" überzeugend nachgewiesen, wie das Aufnehmen ästhetischer Inhalte eine psychische „Ergänzung" unseres beschränkten und einseitigen Berufslebens bilde. Wenn das richtig ist, so muß gerade die Kunst unserer Zeit idealistisch sein. Und der so gewendeten „Ergänzungstheorie" entspricht die Tatsache, daß der künstlerische Naturalismus von neuidealistischen Strömungen abgelöst wor-

den ist. Unsere Kultur dadurch zu vertiefen, daß nicht nur einzelne, sondern alle ästhetisch Empfänglichen solchen Bestrebungen das rechte Verständnis entgegenbringen, ist daher eine Hauptaufgabe der ästhetischen Erziehung.

2

Auf unsere Frage, woher das Bedürfnis der Gegenwart nach tieferer ästhetischer Bildung stamme, möchte ich noch eine zweite Antwort zu geben suchen, die auch wieder von der Eigenart des Zeitalters ausgeht, aber dabei einen anderen Gesichtspunkt einnimmt: die Pflege des Schönen ist nicht nur eine sittliche Forderung, sondern sie verspricht uns auch ein gerade von uns ersehntes Glück.

Um hierüber klar zu werden, müssen wir an eine Eigentümlichkeit anknüpfen, die gleichfalls mit jenem Nachaußentreten der nationalen Kräfte zusammenhängt: an die wachsende Unrast unseres heutigen Lebens. Die Aufgabe, diese Unrast im einzelnen zu schildern, wird mir erlassen werden; ein jeder kennt sie, und wenige sind es, die nicht unter ihr leiden. Es scheint, als wolle uns die neue Kultur nur noch die Ruhe des Schlafes (und kaum noch diese!) belassen, um alles wache Leben mit der Hast ihres Wesens auszufüllen. Damit verlieren wir aber ein köstliches Gut. — Auf den Bildern Ludwig Richters sehen wir manchmal behagliche Ruhebänke vor alten Häusern stehen, auf denen die Besitzer, da der Abend gekommen ist, ein beschauliches Feierstündchen verbringen. Der Verkehr hat sie weggerissen. Und doch! — wie traulich muß es gewesen sein, auf diesen Bänken zu rasten!

Die Unrast unseres Daseins besteht nicht einfach in dem äußeren Wechsel der Ereignisse. Das eigentlich Quälende an ihr ist in dem subjektiven Zustand des in diesen Wechsel verstrickten Bewußtseins zu suchen. Die Verflechtung des Lebens in die schnell und unerbittlich abrollende Kette von Ursachen und Wirkungen verrät sich in einer Einstellung der Seele auf die unentrinnbare Zukunft, die das Gefühl des Freiseins, des Zusichselbstkommens nicht duldet. So entsteht durch die dauernde innere Anspannung auf das Bevorstehende jenes hastende Vorwärtsdrängen, das uns nie Zeit lassen will, dem Gegenwärtigen gerecht zu werden und jene bedrückende Angst des Nichtfertigwerdens, die uns beständig ein „nur weiter! nur weiter!" zuruft.

Nicht daß wir alle Spannung des Lebens mißachten sollten! Ist sie doch ein wesentlicher Zug in dem Charakter der westlichen Kulturvölker, mit dem all das Aufwärtsstreben zusammenhängt, das unsere Größe geschaffen hat und erhält. Daher bildet sie auch ein Hauptthema in dem hohen Drama des vorwärtseilenden Menschengeistes, in Goethes Faust. Selbst am Ende seines Lebens kennt der greise Held des Gedichtes kein anderes Glück als das „Vorgefühl" künftiger Erfolge, und nur um dieses unermüdlichen Strebens willen kann er erlöst werden. — Aber darum hungert unser Wesen doch auch nach Entspannung des Bewußtseins. Wir wollen nicht immer nur in hastigem Weiterschreiten durch Qual und Glück hindurchgerissen werden, von jedem Augenblicke unbefriedigt. „Unbefriedigt" — das ist es! Das schöne Wort „Befriedigung" weist uns auf andere Lebens-Möglichkeiten hin, nach denen wir uns sehnen. Wozu all die Lust und

Qual, wenn nie der süße Friede in unsere Brust kommt! Daher verlangen wir nach Stunden, in denen wir einmal die Gegenwart wunschlos genießen können, nach Ruhepausen in der Jagd des Lebens, nach Freistätten des Friedens, in die der Kampf nicht einzubringen vermag. Und je mehr bei uns Heutigen jene Unrast des Daseins um sich greift, desto inniger wird die Sehnsucht nach einer solchen Ergänzung unseres Wesens. Erst in dem wechselnden Rhythmus von Spannung aufs Künftige und Befriedigung im Gegenwärtigen kann sich ein glückliches Menschentum entfalten. Es ist für die Stimmung unserer Zeit charakteristisch, daß es Ehrenfels neuerdings als das oberste Gebot der Volkswirtschaft bezeichnet hat, der Nation die Ermöglichung edler Muße zu verschaffen.

So treibt uns auch um unseres Glückes willen die dem Ideal vollkommener Humanität entsprechende Sehnsucht nach Ergänzung unseres Wesens an, nach Mitteln auszuschauen, die uns das, was wir suchen, verschaffen sollen. Und mancherlei Pforten tuen sich auf, durch die wir, wie es scheint, für eine Weile hinaustreten können aus der Unrast des Lebens. Die Geselligkeit, die Bewegungs- und Verstandesspiele, der Sport, die Reise, die wissenschaftliche Liebhaberei, das Sammeln, alle diese Tätigkeiten versprechen uns Stunden der Freiheit, in denen wir dem Druck jener Spannung entfliehen können, in denen wir uns mit Inhalten beschäftigen dürfen, die um ihrer selbst willen, ohne Beziehung auf Draußenstehendes und noch zu Erstrebendes genußreich sind. Am besten scheint aber der Anblick des Schönen geeignet, solche wunschlose Fülle des Bewußtseins zu erzeugen. Denn gerade im Schönen tritt uns eine Einstimmigkeit und Harmonie der Inhalte entgegen, die nirgends über sich hinausweisend, als etwas in sich Vollendetes dasteht. Alles Wollen und alles Erkennen reißt uns weiter; die reine Lust des Schönen ruht stille in sich selbst. Darum hat Münsterberg in seinem vortrefflichen Buche „The Principles of Art Education“ mit Recht die Lehre entwickelt: „beauty means isolation“. Wir begreifen also auch von diesem zweiten Gesichtspunkt aus das tiefe Bedürfnis unserer Zeit nach ästhetischer Kultur.

Aber merkwürdig! Wie der Gefangene, der — aus langer Haft gelöst — sich draußen im Freien nicht zurechtfindet und wohl gar das Klirren seiner Ketten vermißt, so pflegt es auch uns zu gehen, wenn wir dem Drucke des Zwecklebens einmal entschlüpfen wollen. Wir treten heraus, wir schütteln die Fesseln, die uns an Vergangenheit und Zukunft binden, ab, um uns froh der Gegenwart hinzugeben; aber so sehr sind wir Sklaven der harten Gewohnheit geworden, daß wir die erhoffte Freistätte sofort wieder in ein neues Kampffeld verwandeln. Ich brauche hier nicht zu zeigen, wie sehr das für jene zuerst genannten Tätigkeiten zutrifft — wie wir Ungeschickten die atemlose Hast, die uns im Berufsleben quälte, auch in unsere Geselligkeit und unsere Erholungsreisen hineintragen, wie Spiel und Sport und Liebhaberei durch den fachmäßigen Ernst der Vorbereitung und Ausführung und durch das Streben nach einem alles überbietenden „Rekord“ ihrem wahren Zweck entfremdet werden. Aber auch in dem Gebiete des Aesthetischen ist es lange nicht anders gewesen. Da fanden wir entweder im Kunstwerk all den Jammer und die Not des täglichen Lebens

ohne künstlerische Reinigung wieder, sodaß auch uns die Worte galten: „warum entfliehet ihr euch, wenn ihr euch selber nur sucht!" Oder ein verirrtes Artistentum lockte uns mit sich in die aufregenden Gebiete des Abnormen, Ueberreizten, Kranken, Perversen und hieß uns die Blässe des Siechtums als die Farbe erlesener Naturen bewundern.

Erst allmählich hat sich das Bild ein wenig verändert. Das Bedürfnis, durch die Kunst wirklich einmal der Spannung des Ernstlebens entrückt zu werden, wurde stärker und begann, sich durchzusetzen. Und es ist sehr interessant zu sehen, auf welche Weise das zuerst geschah: um dem Treiben des Alltags recht gründlich zu entrinnen, wendete man sich einem Gebiete zu, das wohl das wirklichkeitsfremdeste unter allen ist: das Märchen begann die Künste zu beherrschen. Der Uebergang Hauptmanns von den „Webern" zur „Versunkenen Glocke" ist ein typisches Beispiel für diese Veränderung. Dann ist man weitergeschritten. Im Anschluß an die Heimat suchte die Kunst festeren Boden zu gewinnen. Aber auch hier ist es der Gegensatz zu der Unrast des modernen Daseins: die Stille ländlicher Lebensverhältnisse, das in sich Gefestigte des Längstvertrauten, die Geschlossenheit alter Sitten und Kunstformen, was den Künstler und den Genießenden anlockt. Die Entwicklung wird auch hierbei nicht stehen bleiben, denn es ist noch vieles zu leisten. In allen Künsten, besonders aber in der Architektur, sind die Schaffenden trotz alles Tastens und Suchens in der Regel noch weit davon entfernt, die neuen Ausdrucksformen, die ihnen zur Verfügung stehen, so mit den Gesetzen des Maßes zu durchdringen, daß sie zu einem schönen Ganzen zusammenwachsen. Die ästhetische Erziehung aber wird die Aufgabe haben, den Lebenswert edler Einfalt und stiller Größe hochzuhalten, der unvergänglich bleibt, solange das Menschendasein einen Kampf bedeutet, indem sie in dieser hastenden Zeit der Kunst die Mission des Friedens und der Harmonie zu wahren sucht. Denn was schon unsere klassische Periode zur „Konsummation der Menschheit" forderte, wie viel dringlicher ist es zur Ergänzung unseres heutigen Lebens geworden:

Wenn es gilt, zu herrschen und zu schirmen,
Kämpfer gegen Kämpfer stürmen
Auf des Glückes, auf des Ruhmes Bahn,
Da mag Kühnheit sich an Kraft zerschlagen
Und mit krachendem Getös die Wagen
Sich vermengen auf bestäubtem Plan.

Aber der, von Klippen eingeschlossen,
Wild und schäumend sich ergossen,
Sanft und eben rinnt des Lebens Fluß
Durch der Schönheit stille Schattenlande,
Und auf seiner Wellen Silberstrande
Malt Aurora sich und Hesperus.

Karl Groos

Redekunst

(In memoriam Treitschke † 28. April 1896)

An der Universität, an welcher ich studiert habe, dozierte damals der sonderbarste Redner, den ich kennen gelernt habe.

Daß er überhaupt reden konnte, wurde allerdings bestritten. Als er einmal an irgend einem Feiertage der Universität Gedenkworte sprach, denen auch Reporter zuhören durften, las man andern Tages in der Zeitung: dieses völlig unverständliche Geschluchze und Gegluckse sei keine Rede zu nennen gewesen; es sei ein Unrecht, solche Leute auf die Tribüne zu lassen. Man merkte dem Berichte noch das Entsetzen an, das den unglücklichen Schreiber überfallen hatte, als er völlig unvorbereitet sich unter diesen wilden Strudel gestellt sah.

Was war eigentlich diese Stimme, nein, dieses Heulen für uns, daß wir die Stunden, die wir unter seinem Eindruck standen, für die inhaltreichsten unsres Studiums hielten? Wer über den ersten Schreck hinaus war, der hörte nicht mehr, wie verzerrt diese dumpfen Wortformen waren, er fühlte nur noch, wie etwas ihn erfaßte, ihn von innen her aufhob und forttrug, wie es in ihm sich entflammte, entrüstete, begeisterte, kämpfte, sich glättete, lachte. War die Stunde vorüber, so kam man wie von weiter Fahrt zurück. Fast verwundert sah man sich in der Wirklichkeit um.

Ob man übrigens seiner Meinung war, sich dauernd von ihm überzeugen ließ, das war eine Sache für sich; er leistete das Größte und Höchste, was ein Redner leisten kann, daß er auch den Gegnern es unvergeßlich einschlug, daß alle Gegnerschaft zwischen ehrlichen Menschen nur relativ sein kann, und wie oft im Leben man den Gegner höher achten muß als den Kampfgenossen.

Wie verhielt sich nun diese Wirkung zu dem sonderbaren Vortrag?

Wenn man die Studenten frug, was sie denn an dem nur halb artikulierten Geheul so fesselte, so konnte man wohl hören: der Inhalt sei so geistvoll, oder der Patriotismus des Redners habe etwas so Hinreißendes, daß man darüber den tollen Vortrag vergesse. Man wisse ja doch auch, daß der arme Mann taub sei und so den Klang seiner Worte nicht kontrollieren könne; das dürfe man ihm doch nicht nachrechnen.

Ja, das war die Sache: er war taub; sein Bewußtsein konnte den Klang seiner Worte nicht kontrollieren.

Man merkte es am ganzen Rhythmus der Säte. Wo der gute Redner die Satzpause vorbereitet, da wurde die Rede dieses Tauben am eiligsten; das letzte Wort des Satzes wurde eigentümlich langgeschleift und mit dem ersten des folgenden verschmolzen; um die Mitte des Satzes begann ihm der nächste vor die Augen zu treten. Je näher er dem kam, desto heftiger wurde er, ihn zu greifen gewissermaßen. Dann wurde er langsamer, als ruhe er im Fluß des neuen Satzes aus; und etwa um die Mitte des Satzes trat das ein, was man allenfalls eine Pause nennen konnte. Und weil er nicht kontrollieren konnte, deshalb strömte die Rede zügellos von ihm, fast schon nicht mehr wie Rede, wie das Element selbst, dessen Name Sturm bedeutet: der Geist. Als wenn er nackt hervortrete.

Manches Menschen Geist freilich möchte man um alles nicht nackt sehen! Aber hier war eine überwältigende Leidenschaft und zugleich Lauterkeit. Wie das heranstürmte in diesen wilden Lauten, wie die Brust arbeitete, wie das mächtige, schöne Haupt sich nur langsam ein wenig bewegte und gewaltsam zurückzuckte, als habe der Strom es hinreißen wollen, aber es behaupte sich! Wie die Worte auf einmal sich überstürzten und dann plötzlich drei, vier hintereinander langsam gingen, als glätte eine Woge sich! Das alles wirkte, als würde man gewürdigt, dem Kampf der Elemente selbst zuzuschauen.

Indem ich in der letzten Zeit des öfteren nachdachte über die Gewalt, die ein der Fesseln des Bewußtseins entbundener Traum haben kann, über die Gewalt, die im Schlaftanz der Madeleine liegt, die Gewalt, die der Mensch überall da entfesseln kann, wo das Bewußtsein dient statt zu herrschen, tauchte vor mir dieses Bild des Redners auf, der taub war, sodaß ihm das Bewußtsein vom Klange des „Vortrags" fehlte, und wie seine Seele sich ergoß und gegen die Hörer brandete.

Ich halte es mit dem Reporter: man sollte solche Leute nicht auf die Tribüne lassen, sie verderben einem den Geschmack an der eigentlichen „Kunst"! Bonus

„J S Bach als Tondichter"

Ein französisches Werk* über Bach! Schon die Neuheit und Seltenheit einer solchen Erscheinung fordert das allgemeine Interesse heraus. Freilich: wie sich Bach im Kopfe eines Romanen spiegelt, erfahren wir hier nicht, sondern ein Deutscher, ein Elsässer ist's, in deutscher Kunst und Wissenschaft erzogen, ein Lehrer an der Universität Straßburg, der hier als eine Art Dolmetscher es unternimmt, den Franzosen einen Begriff von Bach, seiner geschichtlichen Stellung und seiner lebendigen Kunst zu übermitteln. Sein Standpunkt ist dabei, das merken wir nach ein paar Seiten, so urdeutsch, seine Gesinnung so durchtränkt von höchster Verehrung aller deutschen Kunst, daß uns die fremde Sprache nur als ein Mäntelchen für die Reise erscheint. Nun wollen wir gewiß wünschen, daß der von Männern wie d'Indy, Widor (der zum vorliegenden Werke eine schöne Vorrede beigesteuert hat) eingeleitete Bachkult in Frankreich durch Schweitzers Buch eine lebhafte Förderung erhalte. Unsere erste Frage jedoch ist die nach den allgemeinen, bleibenden Werten des Buches, die es auch für uns Jünger und Schüler des Erzvaters der deutschen Musik wertvoll und anregend machen können.

Daß Bach „le musicien-poète" ist, ist uns kein neues Evangelium. Spitta versäumt in seiner Monumentalbiographie bei keinem Werke Bachs neben der Darlegung seiner kompositorischen Bedeutung zugleich auf den tiefen poetischen Gehalt hinzuweisen. Um Bach nur als absoluten Musiker zu fassen, dazu ist wohl gerade unsere Zeit am wenigsten angetan. Wer nicht „poète" ist, so heißt's heute, ist auch nicht „musicien". Also in dieser Richtung verspricht Schweitzers Buch kaum etwas Neues. Auch scheint mir, als habe er sich im Titel vergriffen: nicht „le

* Albert Schweitzer, J S Bach, le musicien poète (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

musicien-poète" wollte er sagen, sondern „le musicien-peintre". Bach der Tonmaler oder, um den Begriff nicht zu eng zu fassen, der Anschauungsmusiker, das ist der Gedanke, dem die Kernstücke des Buches gewidmet sind. Und hier werden — so seltsam dies heutzutage noch klingen mag — zum Teil ganz überraschend neue Gesichtspunkte und Richtlinien für das Verständnis des Altmeisters gewonnen. Hier werden Dinge, die jeder wohl einmal bewußt oder unbewußt gefühlt hat, in ihrer grundlegenden Bedeutung zum ersten Male gefaßt und zusammengestellt. Deshalb seien die Ergebnisse der ästhetischen Untersuchungen Schweitzers als der eigentliche Schwerpunkt seiner Arbeit hier in aller Kürze wiedergegeben.

Jeder, der einen Begriff von Bachscher Vokalmusik hat, weiß, daß Bach bei der musikalischen Wiedergabe seines Textes einem manchmal recht naiven Symbolismus huldigt. Das Wort „ewig" erscheint nie anders als auf langgehaltene Töne; „Freude" ruft immer lustige Koloraturen, „Schmerz" trübe Mollwendungen hervor; „Grab" und „Tod" lassen die Stimme in die Tiefe sinken, „Hoffnung", „Leben" freudig emporsteigen; „Erschrecken" veranlaßt jederzeit stockendes Abbrechen der Stimme mitten im Worte. Man ließ sich das lächelnd gefallen und sprach von den altfränkischen Spielereien des Meisters. Spitta, in Bezug auf die Auslegung des musikalischen und allgemeingeistigen Gehalts Bachs erster und größter Prophet, steht noch ganz auf diesem Standpunkte. Man wollte nicht erkennen, daß diese naiven Realismen nur die augenfälligen, äußerlichen Nebenerscheinungen einer durchaus deskriptiven Schaffensweise, eines steten Erfindens und Gestaltens aus einer sinnlichen Vorstellung und Anschauung heraus darstellen. „Mag der Text noch so schlecht sein", sagt nun Schweitzer, „— wenn er nur ein Bild enthält, so ist Bach zufrieden. Hat er einmal eine malerische Idee entdeckt, so setzt er diese an die Stelle des ganzen übrigen Textes; er klammert sich an sie selbst auf die Gefahr hin, den im Text enthaltenen Grundgedanken zu entstellen." Aus dieser Schaffensweise heraus bildet sich bei Bach eine Reihe festgeprägter Formeln, charakteristischer Wendungen und Motivteilchen, die sich mit einem bestimmten Begriff fest verbinden und bei dessen Erwähnung sofort zur Stelle sind. Schweitzer geht so weit, von einer Art „dictionnaire" der Bachschen Tonsprache zu reden und zieht daraus auch die notwendige Folgerung, indem er eine Zusammenstellung der Themen gibt, nach ihrem Ausdruckswerte gruppenweise geordnet. Bei aller Knappheit und Unvollständigkeit, die der enge Rahmen des Buches mit sich brachte, wirkt dieser Abschnitt doch geradezu verblüffend durch die Fülle neuer Gesichtspunkte, die sich daraus für Bachs gesamtes Schaffen ergeben. Die hier gezogenen Grundlinien werden für spätere Untersuchungen in dieser Richtung unbedingt maßgebend sein — man wird dahin kommen, in noch tieferem Sinne als bisher in Bach den Vater der modernen Musik zu sehen.

Es kann hier von dem Inhalte dieser bedeutsamen Kapitel nicht viel mehr als eine Andeutung gegeben werden. Als Ausgangspunkt dient die Gesangsmusik der Passionen und Kantaten, in denen das gesungene Wort jederzeit zur genauesten Auslegung der Tonsymbolik herangezogen werden kann. Schweitzer gibt zuerst eine Auslese der

unmittelbaren tonmalerischen Motive. Für alle Naturvorgänge: Meereswogen, Stromesrauschen, Wind und Wolken, Gewitter und Erdbeben hat Bach ein aus einfachen Wurzeln entwachsenes, im Einzelnen stark differenziertes Malvermögen. Die Nachahmungen des Glockengeläutes nehmen einen breiten Raum ein und gehören zu den bekanntesten und auffälligsten Tonmalereien Bachs. Aber auch für die Uebermittlung sichtbarer Vorgänge an das Gehör, wie Schlangenwindungen, Engelserscheinungen, Fall und Erhebung lassen sich bestimmte Formeln nachweisen. Eine zweite Gruppe faßt unter dem Sammelnamen „Schrittmotive" alle diejenigen Themen zusammen, die aus der Vorstellung einer Bewegung entstanden sind. Ueberraschende Einheitlichkeit zeigen die „Themen der Müdigkeit und Schwäche" in der stets wiederkehrenden synkopierten Abwärtsbewegung; eine besondere Abteilung dieser Gruppe bilden die zahlreichen „geistlichen Wiegenlieder". „Der feierliche Rhythmus", „Themen der Ruhe", „Motive des Schreckens" sind die Namen der nächsten Gruppen. Ganz besonders lehrreich ist die Zusammenstellung der „Schmerzensmotive", deren Urbild im „Crucifixus" der H-moll-Messe zu finden ist. Das stereotype Auftreten chromatischer Wendungen bei Schilderung von Schmerzgefühlen gehört zu den markantesten Eigentümlichkeiten Bachscher Kunst. Nicht minder zahlreich und nicht minder einheitlich ist die Gestaltung der „Freudenthemen". Die Schlußgruppe: „zusammengesetzte Themen" beleuchtet Bachs geniale Fähigkeit, eine Gedankenentwicklung innerhalb eines einzigen Themas oder mehrere kontrastierende Gedanken durch gleichzeitige Kombination verschiedener Motive darzustellen.

Die Ausblicke, die ein dergestalt gewonnenes „Wörterbuch" der Bachschen Tonsprache für die Erkenntnis seiner übrigen Schöpfungen, insbesondere der Instrumentalwerke eröffnet, ist vorläufig noch ganz unübersehbar. Schweitzers Zusammenstellung, die ja nur eine Skizzierung von Grundlinien sein soll und auf Vollständigkeit keinen Anspruch erhebt, wirft hin und wieder schon lehrreiche Seitenblicke auf die Klavier- und Orgelwerke. Breiter ausgeführt sind diese Ideen nur in Bezug auf die Orgelchoräle, die Schweitzer kurzerhand als Programmusik strengster Observanz bezeichnet. Diese Art Programmusik ergab sich auf die einfachste und natürlichste Weise. Jeder Kirchenbesucher hatte während des Choralvorspiels den Text des kommenden Liedes aufgeschlagen vor sich liegen — ein bequemes und beredtes Programm, nach dem der Meister nun Schritt für Schritt musizierte. Auf den Gedanken, einzelnen Choralvorspielen den Choraltext Zeile für Zeile unterzulegen, ist meines Wissens vor Schweitzer noch niemand gekommen. Das Ergebnis verblüfft: Dunkle und bisher unverständliche, künstlich scheinende Stellen erklären sich jetzt auf die einfachste Weise. Die weiteren Folgerungen, die Schweitzer aus der Form und Anordnung der Orgelchoräle zieht, führen meines Erachtens nicht zu fern. Ich bin jedenfalls der Ansicht, daß man — einmal auf dem richtigen Wege — in der Ausdeutung des großartigen mystischen Symbolismus Bachs kaum zu weit gehen kann, zumal wenn man so triftige Beweise dafür an der Hand hat, wie Schweitzer für seine gewiß neue Behauptung, Bach habe in den Orgelchorälen eine detail-

lierte Darstellung der christlichen Dogmatik, eine musikalische Nachbildung von Luthers großem und kleinem Katechismus geben wollen. Man lese die hochinteressanten Ausführungen über diesen Punkt selbst nach.

Daß sich auch für die Klaviermusik durch Parallelen mit den Kantaten und Orgelchorälen bedeutsame Beziehungen ergeben müssen, liegt auf der Hand. Leider wird dies Gebiet von Schweitzer nur flüchtig gestreift. Bis in die Fugen des „wohltemperierten Klaviers" hinein finden sich Bruchstücke jener ausdrucksvollen Grundformeln, deren genauere Bestimmung sicherlich viel Interessantes zutage fördern wird. Um nur ein Beispiel herauszugreifen: die berühmte dreistimmige Invention in F-moll, deren äußerst kühne Chromatik und gewagte Kombinationskunst schon manches Kopfschütteln hervorgerufen hat, baut sich aus drei Motiven auf, deren nahezu notengetreue Verwendung an anderen Stellen eine tieferliegende Bedeutung des Stückes als einer Skala der Schmerzen, vom tränenden Leid und tiefen Seufzen bis zum stoßweisen Schluchzen aufdeckt.

Allein durch das hier in seinen Wurzeln bloßgelegte, naiv scheinende und doch so tiefsinnige Verfahren erreicht Bachs Kunst die ungemeine Ausdruckskraft, die wir an ihr bewundern. Hat er es stets mit vollem Bewußtsein angewandt oder ist er nur den inneren Trieben seiner übergewaltigen Künstlernatur gefolgt? Das ist eine Frage, die Schweitzer offen läßt. Die häufige Umarbeitung programmatisch erfundener Sätze zu ganz verschiedenen Zwecken läßt eher auf das Fehlen bewußter Kunstabsicht schließen. Bachs Söhne und Schüler hatten jedenfalls keine Ahnung von dieser geradezu modernen Eigenschaft seiner Musik, da sie niemals auch nur mit einem Worte darauf hingedeutet haben. Die neuere Bachforschung hat ganz auffallenden Einzelerscheinungen hin und wieder ihre Aufmerksamkeit zugewandt. Spitta kennt nur Bach, den großen Erfinder, den Architekten gewaltiger Dome, den Kunstschmied feinster, zierlichster Hausgeräte, Bach, den tiefsinnigen religiösen Poeten und Herzenskündiger. Den Maler Bach entdeckt und in seiner unerreichten Größe vorgeführt zu haben, ist das Verdienst Schweitzers, für das gerade die moderne Musik ihm großen Dank wissen muß, da sie dadurch einen neuen, gewichtigen Kronzeugen für ihre Theorien gewinnt. Vielleicht ist in Schweitzers Buch der starke Individualismus Bachs, sein großartiger Mystizismus und die Intensität seiner persönlichen Stimmungen etwas zu kurz gekommen. Aber wer kann der Unendlichkeit solchen Reichtums von allen Seiten nahen!

Den ästhetischen Untersuchungen des Buches geht ein umfangreicher geschichtlicher und biographischer Teil voraus. Da der Verfasser selbst bekennt, sich bei Abfassung dieser Abschnitte auf jeder Seite als Schuldner seiner Vorgänger — Spitta, Rust u. a. — gefühlt zu haben, so kann ich mich darauf beschränken, die knappe und übersichtliche Fassung dieser Kapitel hervorzuheben. Sie wollen nicht erschöpfen, sondern eben bloß der Propaganda jenseits der Vogesen dienen. Der Schlußteil „über die Art der Aufführung Bachscher Werke" ist lesenswert als die Meinung eines gründlichen Bachkenners über diesen Punkt und gibt einzelne beherzigenswerte Winke, so z. B., daß die Violinphrasierung die Grundlage aller Phrasierung bei Bach bilden müsse.

Einzelnes dieser Ausführungen wird aber, bei dem zurzeit noch lebhaften Streit der Meinungen über diese Fragen, starken Widerspruch hervorrufen.

Von einer deutschen Uebersetzung des Werkes ist bisher nichts laut geworden. Möchten Verleger und Verfasser sich recht bald dazu entschließen! Mag auch jetzt schon sein deutscher Leserkreis ausgedehnter sein, als der französische, so würde eine Uebersetzung doch ohne Frage noch ein weit größeres Publikum finden. Und einen Zuwachs an Erkenntnis und Verständnis Bachs können wir auch in Deutschland noch sehr gut gebrauchen! G von Lüpke

Wölfflins Dürer

Aus Wölfflins Buche über die klassische Kunst kennen wir seine Art: im Gegensatze zu aller begeisterungsfreudigen, oft so unerträglich süßlichen Interpretation der Bildidee oder des stofflichen Inhaltes versucht er, den Wirkungen der Bildform auf die Spur zu kommen, den künstlerischen Gehalt, der „unbekümmert um allen Zeitenwechsel seinen inneren Gesetzen folgt", nach Wert und Wesen entwicklungsgeschichtlich zu bestimmen und so das ästhetische Problem nachdrücklich in den Mittel- und Vordergrund der kunstgeschichtlichen Betrachtung zu rücken. Dementsprechend treten bei ihm die biographische Anekdote oder die Schilderung der Zeitumstände in den Hintergrund, verschwinden beinahe ganz. Worauf es ihm ankommt, ist: Punkt für Punkt zu verfolgen, wo die Form von einer neuen Gesinnung bewältigt, wo eine neue Schönheit geschaffen ist und das malerisch-optische Problem einen neuen Gesichtskreis erhalten hat. Daß ein so gegenständliches Verfahren dem Vorwurfe nüchterner Vernünftelei, pedantischer Kunstrechnerei usw. leicht ausgesetzt ist, liegt auf der Hand; daß es zu oberflächlicher Augenkultur, zum ödesten Formalismus tatsächlich auch führen kann, soll nicht bestritten werden. Aber ebenso gewiß scheint, daß wir auf diesem heiklen Wege unser Gefühl für die bildende Kunst am sichersten aus mehr oder minder verwölkter Höhe herabholen werden, um es im Dienst unsrer Lebensfreude wirken zu sehn.

Wölfflins Buch über Dürer* entspricht durchaus den Erwartungen. Es gibt kein Buch, das besser, klarer und einfacher in Dürers Kunst einzuführen vermöchte als dieses. Thausings grundlegende Biographie wird neben ihm ihren Quellenwert behalten, Anton Springers hinterlassenes Fragment wird immer noch lesenswert sein. Ueber unser heutiges Verhältnis zu Dürer aber klärt uns am überzeugendsten Wölfflin auf.

Der Geschmack der letzten Gotik war ein ausgesprochen malerischer, auch in der Linie. Der Begriff „malerisch" wird immer gebraucht werden müssen, wo der Reiz des Verschlungenen, des Unübersehbaren, des scheinbar Gesetzlosen, wo der Eindruck eines unaufhörlichen Sich-Bewegens gesucht ist. „Offenbar ist diese malerische Phan-

* Die Kunst Albrecht Dürers. Von Heinrich Wölfflin. München, Verlagsanstalt F Bruckmann A-G., geb. Mk. 12.— Wir kommen auf die allgemeinen Untersuchungen des Buches vielleicht noch einmal zurück.

tasie mit schuld gewesen, die Entwicklung der deutschen Kunst hintanzuhalten" (S. 22/3). Der erste, der zur Bildklarheit vordrang, war Schongauer, auch als Zeichner. „Nach älterer Art wird eine Figur modelliert mit vielen kurzen geraden Strichelchen, die, an sich ausdruckslos, in ihrer Gesamtheit einen Schatten ausmachen und die Form runden. Schongauer ist der erste, der die modellierenden Schattenstriche lang führt und als Ausdruckshilfen zu behandeln versucht . . . Die ganze Kunst Dürers beruht auf diesem Prinzip der formbezeichnenden Schattenlinie" (26). Und nun: Für Dürer lag die große Korrektur in der italienischen Kunst.

Das ist ein Satz, der sehr viele befremden wird. Doch wird man ihn, wenn auch bedingt, jeweilig gelten lassen müssen. Wie sehr Dürer Mantegna verehrt und studiert hat, wußten wir schon. Wölfflin weist Mantegnas Einfluß im Einzelnen nach. Ja, er kommt zu dem Ergebnis: Dürer habe das Marienleben gar nicht so sehr deutsch als ausländisch erzählen wollen, ausländischer jedenfalls als seine Vorgänger. „Die Verkündigung spielt in einer Halle, die absichtlich jeden Gedanken an heimatliche Räume fernhalten soll. Der Engel ist ein italienischer Engel, nicht der altvertraute Diakonenknabe. Die Stadt im »Abschied von der Mutter« ist ein kurioses Gebilde, das die Phantasie weit, weit wegführen soll" (68). Dann im „Tempelgang" die italienisch-antike Baukunst, Bogen auf Säulen und Tore mit horizontalem Abschluß. „Es geht uns durch Mark und Bein, wenn Dürer mit dem Geländer in den Säulenstamm hineinsticht, wie man in eine Wurst sticht, damals aber hing an jenen Formen von jenseits der Berge der Zauber der Ferne und einer großen Vergangenheit" (72). Am sinnfälligsten aber wird die italienische Form im nackten Menschen, im Stiche von Adam und Eva von 1504, was um so merkwürdiger scheint, als Dürer kurz vorher in der gewaltigen Frauengestalt des „großen Glücks" etwas rein Deutsches, nürnbergerisch Heimatliches an Körperanschauung gegeben hatte. Nun aber hat sich das aufregende Zeitproblem der Proportion des Menschen seiner bemächtigt, und er geht ihm nach mit einer fast unpersönlichen Sachlichkeit. Weder Form noch Bewegung des Körpers erschöpfen seine Bedeutung: „das, was das Werk zu einem Knotenpunkt in der Kunstgeschichte Deutschlands macht, ist der neue Begriff von bildnerischer Klarheit, der hier zugrunde gelegt ist. Zum erstenmal menschliche Körper, die aus den Gelenken verstanden sind; eine Darstellung, die erschöpfend sein will nicht in dem Sinn, daß sie den zufälligen Anblick mit mehr Sorgfalt aufgenommen hätte als vordem geschah, sondern so, daß der Körper seine Form vollkommen offenbaren muß . . . Hier ist das Prinzip der formbezeichnenden Linie in allen Konsequenzen durchgeführt. Die Schenkel mit ihren vertikalen Zügen vergleichen sich noch Schongauerscher Weise, dagegen sind die ringförmig umfassenden Linien des Torso wesentlich modern" (101/2).

Dürers Bemühungen, die Natur zu rationalisieren, gehen weiter. Die Gemälde, die als Früchte seines Venediger Aufenthaltes um 1506 entstanden, bezeugen es. Zeitweise besteht eine Gleichgültigkeit gegen alles, was durch Gemütsgehalt und Unmittelbarkeit des Ausdrucks ergreift. „Sicher ist eine große Steigerung des Lebensgefühls damals über ihn gekommen. Er gewinnt die Anschauung

einer Menschheit, die eine höhere Würde besitzt, die in größeren Gebärden spricht und der man ein lebendigeres Leben zutrauen möchte. Das Schwere und Befangene des nordischen Daseins fällt von ihm ab. Das Auge öffnet sich weiter und erhält einen strahlendern Blick. Es erschließt sich eine Welt von neuer Bewegung, und unbekannte Gebiete der Seele tun sich auf" (125). Den vollkommensten Ausdruck solcher Stimmung findet Wölfflin in dem bekannten Münchner Selbstbildnis. Dürer malt sich hier nicht wie er war, sondern wie er sein wollte. „Man nennt die Freude an der eigenen Persönlichkeit einen Grundzug der Renaissance. Hier ist aber mehr als das: die Steigerung des Individuellen zu einem Idealen. Das Porträt wirkt wie ein Selbstbekenntnis, wie ein Programm. So hat noch nie ein nordischer Mensch uns angeblickt. Man findet etwas Christusmäßiges darin. Daß Dürer im Typus so hoch greifen konnte, wäre ohne Italien nicht möglich gewesen" (139).

Die Erwartungen auf ein allgemeines Emporführen der Typen in der deutschen Kunst werden aber noch nicht bestätigt. Wölfflin muß feststellen, daß Dürer vor der italienischen Reise stärker antikisiert hat als nachher. Gleich die Doppeltafel des ersten Menschenpaares von 1507 gibt eine Eva, die ganz im Sinne nordischer Schönheit bewegt ist. Die gemalte „Marter der zehntausend Christen" von 1508 ist ein echt deutsches Figurenbild von jener Art, die Michelangelo tadelte, weil sie einen unübersichtlichen Haufen von Figuren enthielten, wo eine allein genügt hätte, ein Bild zu füllen. Zwar versucht Dürer immerhin, die neue Idealität zu geben. Er sieht im Hellerschen Altarbilde das Große nicht mehr im einzelnen Motiv, sondern in der Gesamtanlage. Da er aber die Teile einzeln zu modellieren und dann erst zusammenzusetzen pflegt, gerät ihm wohl der Rock großartiger als der Mann. Wenigstens gibt es für das Ganze keine Studien des optisch-malerischen Zusammenhanges.

Die neue Zeichnung ist groß und klar und auf das Notwendige vereinfacht. Der Stich entsagt der subtilen Behandlung der Platte. Was nicht beim Anblick des Ganzen als Linie wirkt, wird ausgeschieden. Der Holzschnitt geht noch weiter: aus der kleinwelligen Technik des Marienlebens wird eine bis zur Geradlinigkeit großzügige Manier. „Die neue Zeichnung hat (um 1510/11) einen imposanten Wurf, schon durch das Zusammengehen der Figuren mit dem großen Gefüge der Architektur, allein es fehlt das Herzliche. Die alten Motive sind herzlicher und die alten Linien sind herzlicher, gar nicht zu reden von dem Schatz der Details. Was Dürer einst als seine Poesie der Diminutive ausgebildet hatte, ist verloren gegangen, er spricht nur noch in großen Hauptwerten" (164). In der Zeichnung, besonders im Stich, offenbart er jetzt, im „Schweißtuche der Veronika", seine neue Christusidee, neu, „insofern er das Leiden und die Ergebung, worin die alte Zeit den wesentlichen Inhalt der Gestalt sah, mit Stärke und Männlichkeit durchsetzte" (182).

Was den Meisterstichen dieser mittleren Zeit, der Melancholie, dem Hieronymus usw. ein neues Aussehen gibt, ist ihr „farbiger" Charakter. Eine Dunkelheit bezeichnet jetzt nicht nur einen Schatten, sondern den Lichtwert einer Farbe. Die Zahlentafel bei der Melancholie

z. B. wirkt farbig anders als die Mauer, trotz gleicher Beleuchtung. Konsequenz ist freilich nicht zu finden. Dürer übertreibt, wo es ihm paßt, die Lichter, und übertreibt die Schatten. Der Holzschnitt ist auf die farbigen Rechnungen gar nicht eingegangen. Hier wird die Linie prinzipiell anders geführt, sie hat dekorativen Eigenwert, steht nicht bloß im Dienst der Modellierung und Tönung. Am gestochenen und am geschnittenen Hieronymus macht Wölfflin diese Bemerkung anschaulich.

Im Ornament sucht Dürer weniger das Geometrisch-Festgelegte als den Schein der ganz freien Bewegung, das Unerschöpfliche, Unbegrenzte. „Er geht nicht einer Abstraktion der Naturform nach, sondern tummelt sich in einem kecken Naturalismus. Die »reine« Linie der Italiener behält für ihn etwas Fremdes, er braucht den Schnörkel. Seine Phantasie nährt sich an den Zeichnungen der Holzfaser, an den Formen der züngelnden Flamme, des strudelnden Wassers und dergleichen Erscheinungen" (223). Linienspiele von einer ausgelassenen Munterkeit wie die Randzeichnungen zum Gebetbuche des Kaisers Max kannte die Gotik nicht. Man merkt selbst da, wo Dürer ganz untektonisch, ohne die geometrische Axe der Italiener verfährt, daß er durch italienische Kunst durchgegangen ist. Nichtsdestoweniger ist das Deutsche in diesen Zeichnungen so ausgeprägt, „daß sie wie ein Linienextrakt deutscher Natur wirken, nicht weil es wesentlich heimische Flora ist, die Dürer verwendet, daran liegt es nicht; das Kleinteilige aber der Formen, das Maß der Linienbewegung und Flächenfüllung auf diesen Blättern ist derart, daß wir überall in deutscher Landschaft daran erinnert werden: es ist das Leben einer Sommerwiese und ist das Leben des Waldes" (233).

Im Anschluß an die Arbeiten für Kaiser Max erörtert Wölfflin die Unterschiede im Stilideal der Gotik und der Renaissance. Alle Wandlungen im tektonischen Stil gehen mit Wandlungen in der Auffassung der menschlichen Gestalt parallel. Die Renaissance bringt die Horizontalgliederungen, die die Gotik vermieden hatte. Dürer sagt gelegentlich, wie die Natur so meisterlich den Mann gemacht, als wäre der von zweien Stücken. „Gemeint ist jene Halbierung des Körpers, die mit einer Horizontalteilung nach antikem Schema den Torso von den unteren Extremitäten trennt. Aber so wenig ein Künstler gotischer Observanz jene Linie jemals in die Natur hineingesehen hätte, so wenig würde er das meisterlich gefunden haben, daß der Körper in eine obere und eine untere Hälfte zerfällt" (240). An einem gotischen (1512/15) und einem „modernen" Pokale (1526) Dürers erweist Wölfflin, wie die Renaissanceform mit Horizontalschnitten in selbständige Teile zerlegt werden kann, während die gotische durch einen Horizontalschnitt im Nerv zerstört würde.

In zwei Schlußkapiteln „Allgemeines zur Stilbestimmung" und „Das Problem der Schönheit" verarbeitet Wölfflin seine Beobachtungen zu Wertbegriffen. Es wird manchen trotz des Vorhergehenden vielleicht befremden, wenn Wölfflin Dürers Kunst eine „Darstellungskunst" nennt im Gegensatze zur „Ausdruckskunst" Grünewalds. Wüßten wir mehr von Grünewald, einem der geistigen Ahnen Böcklins, so würde uns wohl leichter verständlich, was Wölfflin hinzufügt: „Er

(Dürer) hat sich nie vergessen, nie zu hinreißender Aeußerung erhitzt, der Rausch der Empfindung fehlt völlig" (295). Das ist wohl wesentlich im Hinblick auf die Malerei gesagt, denn in den Stichen und den Holzschnitten, der großen Passion zum Beispiel ist doch eigentlich hinreißende Aeußerung zur Genüge. Die italienischen Einflüsse nachzuweisen, war Wölfflin wie kein zweiter berufen. Man mißversteht ihn, wenn man meint, er wolle Dürers Bedeutung dadurch verkleinern. Italien bedeutet als zungen- und gliederlösende Kraft unvergleichlich mehr für Dürer denn als unmittelbar nachgeahmtes Vorbild — so stellt es Wölfflin dar. Als lösende Kraft, aber was gelöst, was befreit werden kann, muß da sein, die tiefste Kraft der dürerischen Persönlichkeit, die heute noch so gewaltig und so innig zu uns spricht, sie, die dem Gestalteten den Gehalt gab, ist etwas für sich. Daß auch ein so klarer und vorsichtiger Geist wie Wölfflin nicht ganz ohne Widersprüche auskommt, wird nur der abstrakte Logiker als schweren Fehler rügen. Das Leben oder die lebendige Kunst bewegt sich eben nicht so genau nach Maß und Ziel. Noch einmal: wir empfehlen das Buch allen, die eine gebiegene Unterweisung im Sehen, eine Ausbildung des Augensinnes suchen, den Dürer den „allerebelsten Sinn des Menschen" nennt. Erschöpfen kann kein solches Buch, kann überhaupt kein einstellendes Wort die düreriſche Welt. Das Licht, sagt gerade Wölfflin einmal, gehört freilich dazu, den Diamanten blitzen zu machen. Und dieses Licht müssen wir schon aus eigener Kraft entzünden. K



Lose Blätter

Religiöse Gedichte

Vorbemerkung. Es sind nicht „geistliche Lieder", die wir den Lesern heut unterbreiten wollen, geistliche Lieder, wie man sie in den Gesangbüchern für kirchlichen Gebrauch findet, aber es sind auch nicht solche Gedichte, wie man sie bei den Lyrikern findet, die man in besonderem Sinne zu den „christlichen" zu rechnen pflegt, wie etwa Gerok oder Sturm oder Spitta. Was wir bringen, sind, wenn ich so sagen darf: nicht kirchliche, und es sind zu großem Teil unkirchliche und doch religiöse Gedichte. Es schien uns nicht wertlos, einmal mit einer kleinen Blütenlese zu zeigen, wie religiöses Fühlen im vergangenen Jahrhundert außerhalb der kirchlichen Formen und außerhalb des kirchlichen Denkens in unsern Dichtern nach Geltung gerungen hat, zum Teil sogar bei solchen, die kaum noch auf dem Boden des Christentums standen. Vielleicht hat die christliche Dichtung im ganzen vergangenen Jahrhundert nichts Leuchtenderes gezeitigt, als die wundervollen Strophen der gläubigen Katholikin Annette von Droste, aber auch aus des „Heiden" Keller Nachtliedern atmet tiefe religiöse Innigkeit, und nicht minder wird man in manches „Modernen" Gefühlserschließungen den Drang nach dem Göttlichen hervorbrechen oder wie unter erstarrter Lava glühen fühlen. Wir denken, später einmal eine ähnliche Blütenlese aus Prosaschriften zu geben; heute beschränken wir uns auf gebundene Rede. Natürlich ist unsre kleine Zusammenstellung weit von dem Anspruch entfernt, irgendwie „erschöpfend" kennzeichnen zu wollen.



Der Gottsucher

Ich kann doch Gott nicht finden,
Ich such' mich grau und such' mich alt.
Nach Namen, wie ich rufen mag,
Frug ich die Nacht, frug ich den Tag —
Die Sehnsuchtspein zu binden,
Gab ich ihm Menschgestalt.
Ich kann doch Gott nicht finden,
Ich such' mich grau und such' mich alt.

Ich kann ihn nicht beleben,
Sein Menschenleib ist kalt und tot,
Und wenn ich ihn bewegen will,
Er steht, wie eine Puppe still,
Ich färbte, Glut zu geben,
Ihm Mund und Wangen rot.
Ich kann ihn nicht beleben,
Sein Menschenleib ist kalt und tot.

Ich machte seine Augen,
Ich machte seine Stirne stolz,
Es war umsonst; es glückte schlecht:
Die Stirn blieb Knecht, das Auge Knecht —
Mein Bildwerk will nicht taugen,
Es ist aus schlechtem Holz,
Ich machte seine Augen,
Ich machte seine Stirne stolz.

Ich hab das Bild zerschlagen,
Es ist doch nur ein Possenspiel —
Nun spür ich im Geschaffenen hin
Mit heißerregtem Suchersinn.
O sagt, wen soll ich fragen,
Wie ring ich mich ans Ziel!
Ich hab das Bild zerschlagen,
Es war ein düster Possenspiel.

Gustav Schüler

Nur ein Ahnen

Was kann das höchste Glück uns sein?
Ein Ahnen nur,
Daß frei von Erdenleid und Pein
In ewiger Jugend waltet die Natur.

Schon wurden viele glückesmüd
Und undankbar,
Wenn höchste Sehnsucht aufgeglüht,
Wenn jedes Traumgeheimnis wurde wahr.

Was einstens Himmelswonne schien
Und tränenwert,
Das naht mit ernster Sorgenmien',
Löscht jede heilige Glut auf deinem Herd.

O zünde sie von neuem an!
Sie wärmt dein Herz.
Selbst in verwachtem Traumeswahn
Noch lodert eine Flamme himmelwärts.

Nichts kann das höchste Glück uns sein
Als Ahnen nur,
Daß über Erdenleid und Pein
In ewiger Jugend waltet die Natur.

Julius Grosse

Hoch in Sternenkühle
Schwebt der Friede. Ach,
Von zerwühltem Pfühle
Schrei' ich laut danach:

Einen Flaum nur deines
Schneegefieders, nur
Einen Traum lang deines
Segens eine Spur.

Gustav Falke

Mein Herz

Schlaflose Nacht, der Regen rauscht,
Sehr wach ist mir das Herz und lauscht
Zurück bald nach vergang'nen Zeiten,
Bald horcht es, wie die künft'gen schreiten.

O Herz, dein Lauschen ist nicht gut,
Sei ewig, Herz, und hochgemut!
Da hinten ruft so manche Klage,
Und vorwärts zittert manche Frage.

Wohlan! Was sterblich war, sei tot!
Naht Sturm! Wohlan! — Wie einst das Boot
Mit Christus Stürme nicht zerschellten,
So ruht in dir der Herr der Welten.

Lenau

Frage

Bist du noch nie beim Morgenschein erwacht
Mit schwerem Herzen, traurig und beklommen,
Und wußtest nicht, wie du auch nachgedacht,
Woher ins Herz der Gram dir war gekommen?

Du fühltest nur: ein Traum war's in der Nacht,
Des Traumes Bilder waren dir verschwommen,
Doch hat nachwirkend ihre dunkle Macht
Dich, daß du weinen mußtest, übernommen.

Hast du dich einst der Erdennacht entschwungen,
Und werden, wie du meinst, am hellen Tage
Verloren sein des Traums Erinnerungen:

Wer weiß, ob nicht so deine Schuld hienieden
Nachwirken wird als eine dunkle Klage,
Und dort der Seele stören ihren Frieden?

Lenau

Den bängsten Traum begleitet
Ein heimliches Gefühl,
Daß alles nichts bedeutet,
Und wär's uns noch so schwül.
Da spielt in unser Weinen
Ein Lächeln hold hinein,
Ich aber möchte meinen,
So sollt' es immer sein!

Hebbel

Im Weh

Noch kämpfte mit der Nacht der Regentag
Fröstelnd im Wind, daß es aus allen Winkeln
Wehklagte, rief und weinte. Leer die Stadt.
Die alten Straßen laut von schmutz'gen Bächen
Bergher durchgossen. Leer die Stadt. War ich
Nun drin allein? Hier irrt' ich ohne Ziel,
Nach Luft zu suchen? Doch von rechts und links
Schrie's auf mich ein und zielt' auf mich und stritt
Um meine Seele. Schwarz wie Kohlenrauch
Sank endlich drauf die Nacht.

Da wuchs ein dunkles Summen aus dem Wind,
Und bunte Fenster glommen vor mir auf,
Und vor mir stand das gotische Portal
Der Kathedrale. Selig ihr, die glaubt —
Mich zog's wie zum Theater nur hinein,
Den innern Lärm zu bändgen. Nun ich droben
Von der Empore sah, war nur ein Spott
Mir dieses Priesters kindliches Gelall,
Der Menge Responsorium, all der Aufputz
Mit heilgen Flittern. Kinderstubenglück,
Was hilfst du mir? Was seid ihr mir, ihr Alle,
Die Trost im Aberglauben finden, was
Hab ich gemein mit euch? . . .

Da webte drein
Ein weiches Spinnen klagender Musik
Im Kirchenchor, von alten Meisterweisen,
Jahrhundertalten. Geigen sangen auf
Und süße Flöten. Da schritt's doch zu mir
Wie Ruhe her und strich mir sanft die Stirn.
Ob ich mich wehrte, mich umwob es lind
Wie trauter Stimmen Zuspruch. Und ich sank
Mit meinem Sinn in ihren Klang. Und lauschte.
Und in die Töne träumend saß ich still,
Und in den Tönen lebend.

Und wie ein Schleier legte zitternd sich's
Auf all das Fremde rings um mich im weiten
Halbdunkeln Raum, und wie ein Schleier wieder
Schwand es davon.

Da sah ich eine große,
Ja: eine Welt. Der Riesenbau des Doms,
Ins Unermessne hatt er sich gedehnt;
Von Pfeilern ragt' es, nein, von Felsensäulen
Bis auf zum Firmament, und wie ein Meer,
Ein lebendes, wogte sich's drunten aus.
Und rauschte. Und erstarrte. Und es sang.
Die Völker sangen, — ja, die Menschheit sang,
Die ganze Menschheit sang daraus empor:
„Erhör uns, Gott! Wir leiden, Gott, wir leiden,
Wir leiden alle, und wir suchen dich,
Auf andern Wegen jeder, und wir schrein
Zu dir in tausend Zungen, aber dich,
Dich suchen alle, denn du schufest uns,
Dich fragen alle: warum leiden wir?
Wir leiden alle, anders leidet jeder,
Und keiner kennt des Nächsten Herz, doch alle,
Gott, alle leiden wir, wir, deine Kinder,
Wir Brüder alle, alle leiden wir!"
Und nieder zwang das stöhnende Gebet
Auch mich aufs Knie, ein läuterglutenheißes,
Ein ungeheures Mitleid kochte mir
Mein ganzes Blut zu Thränen, und ich sang
Mit den Millionen, und ein Orgelsturm
Einbraust' er in den Trauersang der Welt
Und trug ihn auf, anschwellend zum Orkan:
„Was trennt uns, Gott, da wir doch Brüder sind?
Ist Sprache uns auch tausendfaltig, Glaube
Und Denken, Gott, und Schmerz auch tausendfaltig:
Wir leiden alle, Brüder sind wir alle,
Denn alle leiden, alle leiden wir!"

Ferd. Avenarius

Alle

Es sprach der Geist: Sieh auf! Es war im Traume.
Ich hob den Blick. Im lichten Wolkenraume
Sah ich den Herrn das Brot den Zwölfen brechen
Und ahnungsvolle Liebesworte sprechen.
Weit über ihre Häupter lud die Erde
Er ein mit allumarmender Gebärde.

Es sprach der Geist: Sieh auf! Ein Linnen schweben
Sah ich und vielen schon das Mahl gegeben;
Da breiteten sich unter tausend Händen
Die Tische, doch verdämmerten die Enden
In grauem Nebel, drin auf bleichen Stufen
Kummergestalten saßen ungerufen.

Es sprach der Geist: Sieh auf! Die Luft umblaute
Ein unermeßlich Mahl, soweit ich schaute;
Da sprangen reich die Brunnen auf des Lebens,
Da streckte keine Schale sich vergebens,
Da lag das ganze Volk auf vollen Garben,
Kein Platz war leer, und keiner durfte darben. Meyer

Menschheit

Daß ich hoch im Lichte gehe,
Müssen tausend Füße bluten,
Tausend küssen ihre Ruten,
Tausend fluchen ihrem Wehe;

Müssen tausend Hände weben
Tief im Dunkel Himmelsgaben;
Tief in Schmutz und Nacht vergraben,
Tausend ihrem Gott vergeben. Weigand

Am dritten Sonntage nach Ostern

(„Ueber ein kleines werdet ihr mich sehen.")

Ich seh' dich nicht!
Wo bist du denn, mein Hort, mein Lebenshauch?
Kannst du nicht wehen, daß mein Ohr es hört?
Was wirbelst, was verflatterst du wie Rauch,
Wenn sich das Aug' nach deinem Zeichen kehrt?
Mein Wüstenlicht,
Mein Aronsstab, der lieblich könnte grünen,
Du tust es nicht;
So muß ich eigne Schuld und Torheit sühnen.

Heiß ist der Tag;
Die Sonne prallt von meiner Zelle Wand.
Ein traulich Vöglein flattert ein und aus;
Sein glänzend Auge fragt mich unverwandt:
Schaut nicht der Herr zu diesem Fenster aus?
Was fragst du nach?
Die Stirne muß ich senken und erröten.
O bittre Schmach!
Mein Wissen mußte meinen Glauben töten.

Die Wolke steigt,
Und langsam über den azurnen Bau
Hat eine Schwefelhülle sich gelegt.
Die Lüfte wehn so seufzervoll und lau,
Und Angstgestöhn sich in den Zweigen regt;
Die Herde keucht.
Was fühlt das stumpfe Tier? Ist's deine Schwüle?
Ich steh' gebeugt;
Mein Herr, berühre mich, daß ich dich fühle!

Ein Donnerschlag!
Entsetzen hat den kranken Wald gepackt.
Ich sehe, wie im Nest mein Vogel duckt,
Wie Ast an Ast sich ächzend reibt und knackt,
Wie Blitz an Blitz durch Schwefelgassen zuckt.
Ich schau' ihm nach;
Ist es dein Leuchten nicht, gewaltig Wesen?
Warum denn, ach,
Warum nur fällt mir ein, was ich gelesen?

Das Dunkel weicht, —
Und wie ein leises Weinen fällt herab
Der Wolkentau; Geflüster fern und nah.
Die Sonne senkt den goldnen Gnadenstab,
Und plötzlich steht der Friedensbogen da.
Wie? Wird denn feucht
Mein Auge? Ist nicht Dunstgebild der Regen?
Mir wird so leicht!
Wie? kann denn Halmes Reibung mich bewegen?

Auf Bergeshöhn
Stand ein Prophet und suchte dich wie ich:
Da brach ein Sturm der Riesenfichte Ast,
Da fraß ein Feuer durch die Wipfel sich;
Doch unerschüttert stand der Wüste Gast.
Da hat's geweht.
Wie Gnadenhauch, und zitternd überwunden
Sank der Prophet
Und weinte laut und hatte dich gefunden.

Hat denn dein Hauch
Verkündet nicht, was sich im Sturme barg,
Was nicht im Blitze sich enträtselt hat?
So will ich harren auch. Schon wächst mein Sarg,
Der Regen fällt auf meine Schlummerstatt!
Dann wird wie Rauch
Entschwinden eitler Weisheit Nebelschemen,
Dann schau ich auch,
Und meine Freude wird mir niemand nehmen.

Annette von Droste

Neue Liebe

Kann auch ein Mensch des andern auf der Erde
Ganz, wie er möchte, sein?
— In langer Nacht bedacht' ich mirs, und mußte sagen: nein!

So kann ich niemands heißen auf der Erde,
Und niemand wäre mein?
— Aus Finsternissen hell in mir aufzuckt ein Freudenschein.

Sollt ich mit Gott nicht können sein,
So wie ich möchte, Mein und Dein?
Was hielte mich, daß ich's nicht heute werde?

Ein süßes Schrecken geht durch mein Gebein!
Mich wundert, daß es mir ein Wunder wollte sein,
Gott selbst zu eigen haben auf der Erde!

Eduard Mörike

Morgengebet

O wunderbares, tiefes Schweigen,
Wie einsam ist's noch auf der Welt!
Die Wälder sich nur leise neigen,
Als ging' der Herr durch's stille Feld.

Ich fühl' mich recht wie neu geschaffen,
Wo ist die Sorge nun und Not?
Was mich noch gestern wollt' erschlaffen,
Ich schäm' mich des im Morgenrot.

Die Welt mit ihrem Gram und Glücke
Will ich, ein Pilger, frohbereit
Betreten nur wie eine Brücke
Zu dir, Herr, übern Strom der Zeit.

Und buhlt mein Lied, auf Weltgunst lauernd,
Um schnöden Sold der Eitelkeit:
Zerschlag' mein Saitenspiel, und schauernd
Schweig' ich vor dir in Ewigkeit.

Eichendorff

Gebet

Herr! schicke was du willt,
Ein Liebes oder Leides;
Ich bin vergnügt, daß beides
Aus deinen Händen quillt.

Wollest mit Freuden
Und wollest mit Leiden
Mich nicht überschütten!
Doch in der Mitten
Liegt holdes Bescheiden.

Eduard Mörike

An das Herz

Laß legen sich die Ungeduld,
Sei stille, Herz, nur stille!
Dort oben waltet Vaters Huld,
Der neige sich dein Wille.

Was schauest du so viel herum
Und hast so viele Worte?
Bald wird doch alles still und stumm
An einer dunkeln Pforte.

Wir werden alle stumm und still
In unsre Gräber ziehen,
Ob einer dort sich regen will,
Vergebens ist sein Mühen.

Laß fahren, Herz, die Ungeduld,
Zur Ruhe mußt du kommen,
Und wirf dich in die Vaterhuld,
Das einig bringt dir Frommen.

Und wenn wir dann so manches Jahr
Im stillen Grabe lagen,
Wird uns ein Morgen hell und klar
Am fernen Aufgang tagen.

Da stillt sich Durst und Ungeduld
In seinen roten Gluten,
Da will des ew'gen Vaters Huld
In Strömen niederfluten.

Drum sei nur stille, Herz, fein still,
Bald legen sich die Wellen,
Der Alles hat und geben will,
Wird deine Macht erhellen.

Schenkendorf

Das Gespräch

Ich sprach zum Morgenrot: was glänzest du
Mit hellem Rosenlicht?
Ich sprach zur Jungfrau schön: was kränzest du
Dein junges Angesicht?
Morgenrot, du einst erbleichen mußt,
Jungfrau schön, du einst verwelken mußt;
Drum schmücket euch nicht.

Ich schmücke mich, so sprach das Morgenrot,
Mit hellem Rosenlicht;
Ob mir dereinst ein bleiches Schicksal droht,
Das frag' und weiß ich nicht:
Der dem Mond, den Sternen gab den Schein,
Auch gefärbt hat rot die Wangen mein;
Drum traure ich nicht.

Ich kränze mich, so sprach die Jungfrau schön,
Weil noch mein Frühling blüht,
Sollt' ich darum in stetem Trauren gehn,
Daß einst die Jugend flieht?
Der beschirmt und hält der Vöglein Nest,
Der die Blumen blühn und welken läßt,
Dem traut mein Gemüt.

E M Arndt

Vision

Ich habe heute den Heiland gesehen.
Ueber die Wiesen sang ein heller Wind.
Durch Glanz und Duft das Sinnen und Gehen
Machte mich gläubig wie ein Kind.
Da sah ich den Heiland stehen.

Er stand im Felde an einem Baum.
Zwei schlanke Linien hielt seine Hand.
Aus Sonnenstrahlen schien das Gewand
Und aus den Augen blühte ein Traum,
Ein Traum der Erlösung über das Land.

Otto Klimmer

Maria

Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt,
Doch keins von allen kann dich schildern,
Wie meine Seele dich erblickt.

Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht,
Und ein unnennbar süßer Himmel
Mir ewig im Gemüte steht.

Novalis

Golgatha

Das Land lag wie aus Glas gesponnen um mich,
So rein, so klardurchsichtig war die Luft.
Ich stand auf einem sanften Haidehügel
In meiner Heimatinsel Schleswig-Holstein.
Rings Sonne; eine weite leere Aussicht.
Die Himmelsschlüssel blühen überall,
Vergißmeinnicht und gelber Löwenzahn.
Der Tod hat sich ins Kraut zum Schlaf gestreckt,
Reumütig liegt die Sense neben ihm.

Kein Pflügerruf, kein Vogel läßt sich hören,
Kein Wagen ringt sich durch den dicken Sand,
Die Mühle selbst hält Rast: es ist Charfreitag.

Auf meinem kleinen Berge stehn drei Kiefern,
Ich schreite ab: sechs Fuß weit voneinander.
An eine dieser Kiefern dann gelehnt,
Sah ich hinab in all die stille Landschaft
Und freute mich des wundervollen Friedens.
Ein Schwarm von Eintagsfliegen nur gab Leben,
Von feuchtem Ort im Wind hierhergetrieben.
Er hob und senkte sich vor mir wie Rauch,
Glückselig in der Freude seines Daseins.
Mich drückt die Frühlingsluft, ich sitze nieder.
Der Mittag kam, ich saß noch immer da,
Die Sonne sticht, die Frühlingsluft wird schwerer,
Ich werde müde, Träume tun sich auf:

Aus den drei deutschen Kiefern werden Pinien,
Und die drei Pinien wandeln sich zu Palmen,
Und seltsam ändert sich um mich die Gegend:
Im Westen, Osten steigen Mauern auf,
Ein Tempel schimmert auf, ein Rathaus auf,
Fern eine fremde, nie geseh'ne Stadt:
Jerusalem! Die Burg Antonia,
Der Schloßbau des Herodes mit den Türmen,
Und Josaphat, das Tal mit seinem Kidron,
Gethsemane, der Oelberg, Golgatha!
Vor allen Toren glänzen Villen, Gärten,
Springbrunnen klatschen in die Marmorbecken,
Und Säulenhallen stehn: Jerusalem!
Der Schmerzensweg, die via Dolorosa —
Und zieht den Weg nicht eine große Schar?
Grad auf mich zu? Und zieht nach Golgatha?
Steh ich auf Golgatha, der heiligen Stätte?

Laut schiebt sich, stößt sich alles durcheinander,
Barone, Priester, Staatsanwälte, Bader,

Doktores, Pöbel aller Stände folgt
Dem blassen, zarten Mann, der vorne geht.
Von bernsteingelben Haaren eingerahmt,
Ist sein Gesicht; und große braune Augen
Schaun traurig, starr, verlassen in die Menge,
Die tobend, lachend, lärmend ihn umdrängt.
Und plötzlich bin ich auch mit im Gewühl,
Und höhne, lache mit . . .

Und der die bernsteingelben Haare hat,
Der blasse Mann, schleppt sich mit einem Schragen,
Bis ihn die Kraft verläßt; er sinkt zusammen.
Ein andrer, stärkrer, nimmt die Last ihm ab,
Und weiter zieht der Zug nach Golgatha.
Und alles, was uns nun entgegenkommt,
Hält an: ein General, ein Bärenführer,
Die Purpursänfte einer Edeldame,
Der Bauer, der sein Kalb zu Markte treibt,
Mit Staatsdepeschen ein Kurier aus Rom,
Die alte Semmelfrau aus Jericho,
Ein Handwerksbursch, zuletzt ein Trupp Soldaten,
Der eben von der Felddienstübung heimkehrt,
Und alles lacht und johlt und kreischt und brüllt:
„Hurrah, da bringen sie den Judenkönig"
Und trollt sich weiter auf dem Weg zur Stadt.
Und eine Geierschar, in Wolkenhöhe,
Gibt, langsam kreisend, unserem Zug Geleit.

Zwei Zimmerleute fügen aus den Kiefern,
Aus den drei Kiefern, meinen lieben Kiefern,
Drei plumpe, rohbehaune, kurze Kreuze.
Wir stürzen uns auf Jesum, packen ihn,
Wir schlagen ihn mit Nägeln an die Aeste.
Und ein Geschrei klagt gräßlich in die Welt
Hinauf, so gräßlich, wie's ein Mensch ausstößt,
Dem mit Gewalt ein großer rostiger Nagel
Durch Hand und Fuß gehämmert wird. . . .

Und Jesus senkt die bernsteingelben Haare,
Daß sie sein blutiges Gesicht verdecken:
„Mich dürstet!" Ein Soldat der deutschen Wache
Steckt den getränkten Schwamm auf seinen Spieß
Und läßt den Heiland voll Erbarmen trinken.
Und Barrabas erscheint, der Gassendichter,
Der wegen Straßenraubs verurteilt saß,
Doch den das Volk losbat, und grinst hinauf:
„Ja, hättest du, wie unsereins, verstanden,
Den Leuten Spaß zu machen, alter Freund,
Du hingest nicht, ein schwerer Sack, am Holze;

Kerl, dein Genie hat dich ans Kreuz gebracht!"
Und Jesus senkt die bernsteingelben Haare,
Daß sie sein blutiges Gesicht verdunkeln.

Ein rabenschwarz Gewölk kriecht vor die Sonne,
Nur einen schmalen, grellen Lichtrand lassend,
Der dem Erlöser in die Augen blinkt.
Ein Blick der Liebe trifft uns, seine Quäler,
Ein Schimmer, der uns anglänzt wie erstarrt,
Und Jesus schreit, der Marterpfahl erbebt,
Schreit: „Eli, Eli, lama asabthani."

Da: seht doch, seht! da jagt von Straßenstaub
Verhüllt, jetzt wieder frei, jagt einer her,
In rasender Carriere jagt er her.
Sein Helm stürzt ab, sein Haar fliegt lang ihm nach.
Er spornt den Hengst auf unsern Blutplatz zu,
Er schwenkt ein weißes Tuch, er schwenkts, er schwenkts,
Er setzt die Zinken ein zum äußersten Sprung
Auf unsern Hügel, an der Kante kommt
Des Fuchses wilde Mähnenwelle hoch:
Der Adjutant von Pontius Pilatus.
Er und sein Syrer, wie getüncht von Schweiß,
Brechen zusammen, und ein Wort springt hörbar
Aus diesem wüsten Knäul von Mann und Gaul:
„Begnadigt!"
Stracks klettert einer das Gebälk hinan:
Er hebt die bernsteingelben Haare Jesu
Ihm von den Augen — er ist tot.
Auf meinem kleinen Berge stehn drei Kiefern,
Sie stehen noch; sechs Fuß weit voneinander.
An eine dieser Kiefern angelehnt,
Sah ich hinab in all die stille Landschaft,
Und freute mich des wundervollen Friedens.
Ein Schwarm von Eintagfliegen nur gab Leben,
Glückselig in der Freude seines Daseins.

Detlev von Liliencron

Gethsemane

Als Christus lag im Hain Gethsemane
Auf seinem Antlitz mit geschloss'nen Augen, —
Die Lüfte schienen Seufzer nur zu saugen,
Und eine Quelle murmelte ihr Weh,
Des Mondes blasse Scheibe widerscheinend, —
Da war die Stunde, wo ein Engel weinend
Von Gottes Throne ward herabgesandt,
Den bittern Leidenskelch in seiner Hand.

Und vor dem Heiland stieg das Kreuz empor;
Daran sah seinen eignen Leib er hangen,
Zerrissen, ausgespannt; die Stricke drangen,
Die Sehnen an den Gliedern ihm hervor.
Die Nägel sah er ragen und die Krone
Auf seinem Haupte, wo an jedem Dorn
Ein Blutestropfen hing, und wie im Zorn
Murrte der Donner mit verhaltnem Tone.
Ein Tröpfeln hört er; und am Stamme leis
Herniederglitt ein Wimmern qualverloren.
Da seufzte Christus, und aus allen Poren
Drang ihm der Schweiß.

Und dunkler ward die Nacht, im grauen Meer
Schwamm eine tote Sonne, kaum zu schauen
War noch des qualbewegten Hauptes Grauen,
Im Todeskampfe schwankend hin und her.
Am Kreuzesfuße lagen drei Gestalten;
Er sah sie grau wie Nebelwolken liegen,
Er hörte ihres schweren Odems Fliegen,
Vor Zittern rauschten ihrer Kleider Falten.
O welch ein Lieben war wie seines heiß?
Er kannte sie, er hat sie wohl erkannt;
Das Menschenblut in seinen Adern stand,
Und stärker quoll der Schweiß.

Die Sonnenleiche schwand, nur schwarzer Rauch,
In ihm versunken Kreuz und Seufzerhauch;
Ein Schweigen, grauser als des Donners Toben,
Schwamm durch des Aethers sternenleere Gassen:
Kein Lebenshauch auf weiter Erde mehr,
Ringsum ein Krater, ausgebrannt und leer,
Und eine hohle Stimme rief von oben:
„Mein Gott, mein Gott, wie hast du mich verlassen!"
Da faßten den Erlöser Todeswehn,
Da weinte Christus mit gebrochnem Munde:
„Herr, ist es möglich, so laß diese Stunde
An mir vorübergehn!"

Ein Blitz durchfuhr die Nacht; im Lichte schwamm
Das Kreuz, o strahlend mit den Marterzeichen,
Und Millionen Hände sah er reichen,
Sich angstvoll klammernd um den blutgen Stamm,
O Händ und Händchen aus den fernsten Zonen!
Und um die Krone schwebten Millionen
Noch ungeborner Seelen, Funken gleichend;
Ein leiser Nebelrauch, dem Grund entschleichend,
Stieg aus den Gräbern der Verstorbnen Flehn.
Da hob sich Christus in der Liebe Fülle,

Und: „Vater, Vater", rief er, „nicht mein Wille
Der deine mag geschehn!"

Still schwamm der Mond im Blau, ein Lilienstengel
Stand vor dem Heiland im betauten Grün;
Und aus dem Lilienkelche trat der Engel
Und stärkte ihn.

Droste-Hülshoff

Wie die Kinder lesen

Saht ihr einmal — wie freilich solltet ihr!
Doch schade drum, denn hold und lustig ist es! —
Wenn meine Kleine, siebzehn Monden alt,
In Vaters Büchern oder Briefen liest?
Wie sie das Ding schon so verständig anfaßt,
Den Zeilen emsig mit dem Finger folgt,
Und ihren ganzen winzgen Wörtervorrat:
Papa, Mama, und Baba und Baubau
Mit ungemeiner Wichtigkeit und mit
Nicht mindrer Modulierung an den Mann bringt? —
(Denn, wie natürlich, kennt sie noch kein Jota!)
Und wir, die Eltern — lach' uns aus, wer mag! —
Wir horchen, wie aufs Evangelium
Und sagen: »Ei, wie schön kann Eva lesen!«
Dann blickt sie stolz und glücklich zu uns auf.

Mir aber wird oft wunderlich dabei
Zu Mut — und auf dem Bänkchen neben ihr
Mein' ich ein ganzes großes Publikum
In gleichem Lesewerk vertieft zu sehn;
Gar alt und hochgelahrte Männer drunter
(Auch, daß es niemand übel nimmt, mich selbst,
Obwohl ich eben keins von beiden bin) —
Und halten tausend klein und große Bücher,
Nicht etwa Märchen und Romane nur,
Im Gegenteil! recht vollgewichtge Bände:
Der Künste Buch, wie das der Wissenschaft,
Den dicken grauen Tröster: »Weltgeschichte«,
Selbst jenes größte — schwer nur klappt sich's auf! —
Das alte, das Natur betitelt ist: —
Und lesen ernst und laut einander vor
Und leiten zeilenweis sich mit den Fingern, —
Die Größern nämlich — Kleinste hören zu, —
Doch mancher, fürcht' ich, hält das Buch verkehrt,
Und A bis Z steht lustig auf den Köpfen.

Der große Vater aber, denk' ich mir,
Sieht lächelnd nieder auf die kleine Welt
Und streichelt manches kluge Lockenköpfchen,
Als spräch' er: »Wie das Kind schon lesen kann!«

Im Stillen aber sagt er: »Warte nur:
Nehm' ich dich einst aufs Knie und lehre dich,
Dann lernst du's anders!« Hugo von Blomberg

Symphonie

Es drängen sich um mich des Wohllauts Wellen,
Und meine Seele, hoch emporgetragen,
Sieht immer neue Firmamente ragen,
Und immer neue Sonnen sie erhellen.

Und aber, wie die Töne mächt'ger schwellen,
Ergreift mich jäh ein schwindelndes Verzagen:
Wer kann in jenen dunklen Glanz sich wagen,
Aus dem so urweltgroß die Klänge quellen?

Da heißt es plötzlich: Traue dich den Wogen:
Was einmal ist, geht nimmermehr verloren.
Denn eh die Tiefen unter dir gegründet,
Eh oben sich gewölbt des Himmels Bogen,
War deines Ichs Gedanke schon geboren,
Und deine Rettung Engeln schon verkündet.

Paul de Lagarde

Stammbuchblatt

Was ich liebe, versteh' ich gut:
Was ich hasse, das gibt mir Mut:
Was ich weiß, des ist nicht viel:
Der den Pfeil abschoß, kennt sein Ziel. Paul de Lagarde

Stammbuchblatt

Gott fragt, damit du Antwort gebest:
Gott drückt, damit du dich erhebest.
Wenn vor dir ein Geheimnis schweigt,
So heißt das nur: du sollst ergründen.
Wenn Ecke sich auf Ecke zeigt,
Ist's deine Pflicht, sie abzuründen.
Was deiner Zeit und deinem Kreise fehlt,
Ist deines Amts hinzuzufügen.
Nicht Unglück ist es, was die Menschen quält:
Untätigkeit allein schafft Ungenügen. Paul de Lagarde

Trost

Wenn alles eben käme,
Wie du gewollt es hast,
Und Gott dir gar nichts nähme,
Und gäb dir keine Last,

Wie wär's da um dein Sterben,
Du Menschenkind, bestellt?
Du müßtest fast verderben,
So lieb wär dir die Welt!

Nun fällt — eins nach dem andern —
Manch süßes Band dir ab,
Und heiter kannst du wandern
Gen Himmel durch das Grab;
Dein Zagen ist gebrochen
Und deine Seele hofft; —
Dies ward schon oft gesprochen,
Doch spricht man's nie zu oft.

De la Motte-Fouqué

Die Weihe der Nacht

Nächtliche Stille!
Heilige Fülle,
Wie von göttlichem Segen schwer,
Säuselt aus ewiger Ferne daher.

Was da lebte,
Was aus engem Kreise
Auf ins Weitste strebte,
Sanft und leise
Sank es in sich selbst zurück
Und quillt auf in unbewußtem Glück —

Und von allen Sternen nieder
Strömt ein wunderbarer Segen,
Daß die müden Kräfte wieder
Sich in neuer Frische regen.
Und aus seinen Finsternissen
Tritt der Herr, so weit er kann,
Und die Fäden, die zerrissen,
Knüpft er alle wieder an.

Hebbel

Stille der Nacht

Willkommen, klare Sommernacht,
Die auf tautrunknen Fluren liegt!
Gegrüßt mir, goldne Sternenpracht,
Die spielend sich im Weltraum wiegt!

Das Urgebirge um mich her
Ist schweigend, wie mein Nachtgebet;
Weit hinter ihm hör ich das Meer
Im Geist, und wie die Brandung geht.

Ich höre einen Flötenton,
Den mir die Luft von Westen bringt,
Indes herauf im Osten schon
Des Tages leise Ahnung dringt.

Ich sinne, wo in weiter Welt
Jetzt sterben mag ein Menschenkind —
Und ob vielleicht den Einzug hält
Das vielersehnte Heldenkind.

Doch wie im dunklen Erdental
Ein unergründlich Schweigen ruht,
Ich fühle mich so leicht zumal,
Und wie die Welt so still und gut.

Der letzte leise Schmerz und Spott
Verschwindet aus des Herzens Grund;
Es ist, als tät' der alte Gott
Mir endlich seinen Namen kund.

Keller

Unter Sternen

Wende dich, du kleiner Stern,
Erde! wo ich lebe,
Daß mein Aug, der Sonne fern,
Sternenwärts sich hebe!

Heilig ist die Sternenzeit,
Oeffnet alle Grüfte;
Strahlende Unsterblichkeit
Wandelt durch die Lüfte.

Mag die Sonne nun bislang
Andern Zonen scheinen,
Hier fühl ich Zusammenhang
Mit dem All und Einen!

Hohe Lust, im dunklen Tal,
Selber ungesehen,
Durch den majestätschen Saal
Atmend mitzugehen!

Schwinge dich, o grünes Rund,
In die Morgenröte!
Scheidend rückwärts singt mein Mund
Jubelnde Gebete!

Keller

Erleuchtung

In unermeßlich tiefen Stunden,
Hast du, in ahnungsvollem Schmerz,
Den Geist des Weltalls nie empfunden,
Der niederflammte in dein Herz?

Jedwedes Dasein zu ergänzen
Durch ein Gefühl, das ihn umfaßt,
Schließt er sich in die engen Grenzen
Der Sterblichkeit als reichster Gast.

Da tust du in die dunklen Risse
Des Unerforschten einen Blick
Und nimmst in deine Finsternisse
Ein leuchtend Bild der Welt zurück;

Du trinkst das allgemeinste Leben,
Nicht mehr den Tropfen, der dir floß,
Und ins Unendliche verschweben
Kann leicht, wer es im Ich genoß. Hebbel

Wenn ich Abschied nehme, will ich leise gehn,
Keine Hand mehr drücken, nimmer rückwärts sehn.

In dem lauten Saale denkt mir keiner nach,
Dankt mir keine Seele, was die meine sprach.

Morgendämmrung weht mir draußen um das Haupt.
Und sie kommt, die Sonne, der ich doch geglaubt.

Lärmt bei euren Lampen und vergeßt mich schnell!
Lösche, meine Lampe! — Bald ist alles hell! Weitbrecht

Zum Sterben

Er ging! Und nun zu dir, mein einzger Gott,
Jetzt bin ich frei, zertrümmert ist der Spiegel,
In dem des Menschengeistes schnöder Spott
Dein Antlitz zeigt! Auf goldnem Cherubflügel
Empor zu dir! Ich fühl's, du nimmst mich an,
Zu jeder Freude, die ich tragen kann.
O dieser Wonne unbegrenzte Schranken!
Den letzten Tropfen irdischer Gedanken
Wirft himmlisch schaudernd von sich mein Gefieder,
Ich fluch' dir nicht, du kreisgewundne Hyder,
Die man den Erdball nennt, ach! Fluch
Bist du dir selbst auf ew'ge Zeit genug.
Ich segne dich aus dieser Himmelsferne,
Wie ich als Mensch gesegnet oft die Sterne. Solitaire

Aus „Nach dem Tode"

Des Kerkers Türe brach: die Haft ist aus.
Was stehtst du, Seele, zögernd an der Schwelle?
Verlaß für grünen Wald das graue Haus,

Die Finsternis verlaß, und schwing dich auf ins Helle:
Jetzt steht zum Himmel frei der ungehemmte Zug.
Doch zaudert sie noch an der alten Stelle:

Sie schaut sich an, und hat nicht Mut genug,
Die Fittige, die niemals noch entfaltet,
Emporzubreiten zum ersehnten Flug.

Lichtlose UnNacht ist's, die um sie waltet.
Sie sieht nicht, ist nicht blind, nicht taub, und höret nicht,
Und alles vor ihr däucht sie nichtgestaltet.

Doch horch, ein schwellender Akkord, der durch die Dumpfheit spricht:
Doch schau, ein Licht will durch die Nebel dringen:
O fühle den warmen Hauch, der durch die Fernen bricht.

Da regen leise sich die schlaffen Schwingen
Und rudern schüchtern in des Aethers Wogen:
Ein jeder Schlag bringt froheres Gelingen.

Nun zieht sie, wie die Wandervögel zogen,
Die einst sie neidete, als sie in reiche Ferne,
Durch Herbst zum Lenz, hinüberflogen.

Milchstraßenschein, in Duft zerflossne Sterne:
Und unten atmet dunkelgrün ein Meer.
Weit vor ihr, daß den Weg sie lerne,

Schwebt jetzt ein göttlich Frauenbild einher,
Bald Mutter, Schwester bald, bald Braut, bald Weib,
Bald einsam Dienende, wie sie für Nächte schwer,

Für Tage bang und heiß, wann mit dem Tod' ein Leib,
Ein siecher, ringt, den Hulden Gottes lebt.
Selbstlose Liebe heißt das Weib,

Um dessen Haupt ein Kranz von schmelzendem Silber schwebt,
Und seiner Trägerin stets wechselndes Gesicht
Durch seinen milden Schimmer hebt:

Die Seele schaut sie, aber sieht sie nicht,
Ihr Schaun ist Ahnen bald, und bald Gedenken.
Wann dann zum Flug' einmal die Kraft gebricht,

Wird sich die Seele auf die Wellen senken,
Und leicht von ihrem schaukelnden Schwall getragen,
Meermädchen gleich die Fahrt zum Ziele lenken.

Schon sieht sie klar des Landes Küste ragen,
Und einer unsichtbaren Sonne Strahlen,
Wie nie sie leuchtete in Erdentagen,

Den Strand, die Höhen, kühne Gipfel malen.
Hier sind die Fernen, die den Hauch gesendet,
Des Ahnung einst sie riß aus ihren Qualen:

Hier her erklang der Ton, von Gott gespendet,
Der Schlußakkord für ihre Melodien,
Dem nach sie sich zu diesem Ziel gewendet.

O Licht, NichtLicht, du mußt zum Quell mich ziehen,
Aus dem dein glühend Dunkel sich ergießet,
Zum Quell, aus welchem, klingend in Harmonien,

So Duft, so Glanz, so Hauch, so Wärme fließet,
Von dessen seitwärts stäubendem Ueberschwang
Die Menschheit lebt, und Baum und Blume sprießet.

Du dientest mir in Not ein Erdenleben lang,
— So sagt der Seele jetzt ein ungesprochnes Wort —
Und all dein mir geweihtes Tun mißlang:

In Ehren ewig diene mir hinfort,
Und was du planen magst, es ist getan,
Dich hemmt in deinem Dienst nicht Zeit, nicht Ort.

Paul de Lagarde

Um Mitternacht

O Mensch! Gib acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
„Ich schlief, ich schlief —
„Aus tiefem Traum bin ich erwacht!
„Die Welt ist tief,
„Und tiefer, als der Tag gedacht.
„Tief ist ihr Weh —,
„Lust — tiefer noch als Herzeleid!
„Weh spricht: Vergeh!
„Doch alle Lust will Ewigkeit —,
„— Will tiefe, tiefe Ewigkeit!"

Nietzsche

Die verlorene Kirche

Man höret oft im fernen Wald
Von obenher ein dumpfes Läuten,
Doch Niemand weiß, von wann es hallt,
Und kaum die Sage kann es deuten.
Von der verlornen Kirche soll
Der Klang ertönen mit den Winden;
Einst war der Pfad von Wallern voll,
Nun weiß ihn keiner mehr zu finden.

Jüngst ging ich in dem Walde weit,
Wo kein betretner Steig sich dehnet,
Aus der Verderbnis dieser Zeit
Hatt ich zu Gott mich hingesehnet.
Wo in der Wildnis alles schwieg,
Vernahm ich das Geläute wieder,
Je höher meine Sehnsucht stieg
Je näher, voller klang es nieder.

Mein Geist war so in sich gekehrt,
Mein Sinn vom Klange hingenommen,
Daß mir es immer unerklärt,
Wie ich so hoch hinauf gekommen.
Mir schien es mehr denn hundert Jahr',
Daß ich so hingeträumet hätte:
Als über Nebeln, sonnenklar,
Sich öffnet eine freie Stätte.

Der Himmel war so dunkelblau,
Die Sonne war so voll und glühend,
Und eines Münsters stolzer Bau
Stand in dem goldnen Lichte blühend.
Mir dünkten helle Wolken ihn,
Gleich Fittigen, emporzuheben,
Und seines Turmes Spitze schien
Im sel'gen Himmel zu verschweben.

Der Glocke wonnevoller Klang
Ertönte schütternd in dem Turme,
Doch zog nicht Menschenhand den Strang
Sie ward bewegt vom heilgen Sturme.
Mir war's, derselbe Sturm und Strom
Hätt an mein klopfend Herz geschlagen;
So trat ich in den hohen Dom
Mit schwankem Schritt und freudgem Zagen.

Wie mir in jenen Hallen war,
Das kann ich nicht mit Worten schildern.

Die Fenster glühten dunkelklar
Mit aller Märt'rer frommen Bildern.
Dann sah ich, wundersam erhellt,
Das Bild zum Leben sich erweitern,
Ich sah hinaus in eine Welt
Von heilgen Frauen, Gottesstreitern.

Ich kniete nieder am Altar,
Von Lieb und Andacht ganz durchstrahlet.
Hoch oben an der Decke war
Des Himmels Glorie gemalet;
Doch als ich wieder sah empor,
Da war gesprengt der Kuppel Bogen,
Geöffnet war des Himmels Tor
Und jede Hülle weggezogen.

Was ich für Herrlichkeit geschaut
Mit still anbetendem Erstaunen,
Was ich gehört für selgen Laut,
Als Orgel mehr und als Posaunen:
Das steht nicht in der Worte Macht,
Doch wer danach sich treulich sehnet,
Der nehme des Geläutes Acht,
Das in dem Walde dumpf ertönet.

Uhland

Prometheus

Vollbracht der Raub. Das helle Feuer lohte.
Und bei den Flammen hockten rings im Tal
Die neuen Menschen, regungslos und fahl,
Indes am Himmel das Gewitter drohte.

Prometheus ward — umzuckt vom grellen Strahl —
Hoch über das Gebirge hingebunden.
Der Geier stieß dem Leibe tiefe Wunden
Und hielt am stets erneuten Herz sein Mahl.

Vom Grat herab kam rot das Blut geronnen
Die Menschen standen zitternd, scheu und blaß,
Bis einer rief: Das ist ein warmer Bronnen!

Da schlürften traumhaft sie das heiße Naß
Und fühlten jetzt erst — jäh — des Feuers Wonnen:
Die Liebe lohte auf. Entbrannt war Trotz und Haß.

Alfred Vogel



Allgemeineres

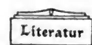
„Davon verstehe ich nichts"

In einem neuen kunstgeschichtlichen Buche fand ich die Stelle: „Ich muß gestehen, daß mir die Einsicht in die Zusammenhänge, aus denen Werke wie . . . entstanden sind, zur Zeit noch gänzlich fehlt. X spricht eine Sprache, die ich nicht verstehe, es hätte daher keinen Zweck, wollte ich den Eindruck schildern, den seine Kunst auf mich macht."

Wär's nicht schön, wenn diese offene und mutige Art des Bekennens: „davon verstehe ich nichts" bei uns häufiger würde? Es gibt keinen Spezialisten für alles; ein jeder, der ein großes Gebiet behandelt, wird auf diese oder jene Erscheinung stoßen, zu der er kein natürliches inneres Verhältnis gewinnen kann. Es ist keine Schande, das zu bekennen. Eine Schande ist es, zu tun, als bestände eine Sprache von Herz zu Herz, wo Verstand und Fleiß ein kühles Beziehen von Begriffen hinüber und herüber ermüht, vielleicht erquält haben. Und eine Unbescheidenheit und eine Torheit zugleich ist es, sich daraufhin zum Urteilen für befähigt zu halten. A

Anastasius Grüns hundertster Geburtstag wird dieser Tage, immer noch von vielen, gefeiert werden. Wir kommen erst im nächsten Hefte darauf zurück, weil wir von Grün nicht ohne Zitate in den „Losen Blättern" sprechen könnten, dadurch aber den Charakter dieses Heftes hier als eines Osterheftes hätten zerstören müssen.

Michael Georg Conrad ist nun sechzig Jahre alt! Wie jüngst bei Liliencron wird's einem schwer, das zu glauben, so jugendlich steht auch dieser kampffrohe Führer der Jüngstdeutschen vor unserm geistigen Auge da. Vielleicht aber hat gerade das Conrad nicht zum wenigsten zu seinem Einfluß verholfen, daß er schon als reifer Mann zu den drängenden und stürmenden Jünglingen trat. Als Dichter hat Conrad trotz seines unbestrittenen Talents keine größere und vielleicht auch keine recht überzeugte Gemeinde gewinnen können, aber als Schriftsteller und Redakteur sowie im Verkehre von Mund zu Mund hat er auf eine Menge jüngerer Berufsgenossen anregend und mitbestimmend gewirkt und wirkt er noch so. Schon als Gründer der „Gesellschaft" hat er eine geschichtliche Bedeutung für unser Schrifttum.



Neue Erzählungen

„**Mütter.**" Roman von **Anselm Heine** (George Westermann, Braunschweig). Die Verfasserin ist eine kluge Frau, die gut beobachtet und in gutem Deutsch zu erzählen weiß. Aber sie hat nicht eben viel Temperament. Sie weiß das offenbar, vermißt es, will Temperament haben und zeichnet dann eine so verunglückte Figur wie den nicht einen Augenblick glaubhaften Menschenbeglücker Hauser. Schwärmer liegen ihr nicht, sie hat kein inneres Verhältnis zu ihnen, sie sieht sie nur von außen. So werden sie zu Karikaturen. Je nüchterner und verständiger die Menschen sind, von denen sie erzählt, um so besser gelingen sie ihr, so z. B. der Mann der Heldin unseres Romans. Warm und weich wird sie nur bei der Episode, die in Finnland spielt. So horcht man auf diese Frau, wie man der Erzählung eines klugen, klaren Kopfes lauscht. Aber warm und bewegt wird man nicht. Dieser Roman ist immer da am besten, wo er rein

sachlich, nüchtern ist. Ferner scheint mir Anselm Heine eine gewisse Angst vor Tendenzromanen zu haben. Klare, nicht überschwängliche Menschen schreiben aber nun einmal gerne Tendenzromane, wogegen an sich durchaus nichts einzuwenden ist. Nur bricht Anselm Heine ihrer Tendenz zum Schluß die Spitze ab. Vielleicht, weil sie glaubte, dann sei es kein Tendenzroman mehr. In Wahrheit erreicht sie auf diese Weise nur, daß sie ihren Roman durch einen nicht zum Gang des Ganzen passenden Schluß entstellt. Die Schriftstellerin zeigt uns das schwere Los der Mütter, die so oft ihren Kindern zulieb alles eigene, individuelle Leben aufgeben, und sind die Kinder erwachsen, häufig arm und leer dastehn, wenn sie nicht dann noch mit aller Energie sich wieder ein eigenes Leben schaffen. Die Heldin unsres Romans, Hella, erleidet dies Schicksal. Als aber ihre Kinder erwachsen sind, beginnt sie wieder ein eigenes Leben, was ihr um so leichter gemacht wird, da inzwischen ihr Mann starb, und sie nun ganz nach eigenen Wünschen ihr starkes, musikalisches Talent pflegen und ausbilden kann. Aber nein, das wäre zu tendenziös. So muß denn Hella am Schluß doch wieder klein beigeben und wieder nichts weiter sein als „Mutter", die ihr Haus instand hält, damit auch die erwachsenen Kinder, so oft sie die Lust ankommt, bei ihr Aussprache und Erholung finden. Schade, daß das lesenswerte Buch diesen Schluß hat, der nach allem Vorausgegangenen geradezu unlogisch wirkt und deshalb ärgert. Logischer und auch menschlich tiefer wäre es nach meiner Meinung, wenn Hella selbständig und unabhängig von ihren Kindern lebte und jetzt endlich merkte, wie all die Jahre, da sie nur „Mutter" war, sie grade innerlich bereicherten, sodaß sie nun erst wirklich Persönlichkeit, nun erst ein individueller Mensch werden kann.

Max Groth

Umschau

Ueber die „Poesie des Evangeliums" veröffentlicht Otto Frommel ein längeres Bruchstück aus einem geplanten Werke in der Deutschen Rundschau (März). Er findet für die Spruchdichtungen Jesu wie für seine Gleichnisdichtungen Anknüpfungspunkte in der jüdischen Literatur. Freilich sei das jüdische Gleichnis der Zeitgenossen Jesu durchaus ein Erzeugnis der Reflexion. Es fehle ihm die innere Notwendigkeit, der bedeutende Inhalt, es sei „Arabeske". Die Gleichnisse Jesu dagegen haben ihr poetisches Eigenleben, das heißt: „sie sind Dichtwerke, die auch der genießen kann, dem ihr religiöser Untergrund unverständlich bleibt. Sie gehören daher ebenso wie das beste, was wir von Lyrik Jesu besitzen, und wie seine kernigen, schwertscharf geschliffenen Sprüche der Weltliteratur an." — Ist die künstlerische Darstellung der größten Genien der Menschheit ohne Einbuße möglich? Diese Frage stellt Hans von Lüpke in der Christlichen Welt (7), indem er von der mißglückten Darstellung Jesu in Frenssens „Hilligenlei" ausgeht. Er meint, daß hier schwer überschreitbare „Grenzen der Kunst" liegen. Die Malerei aller Zeiten habe am Christusbilde gewiß nicht aus Zufall gearbeitet. „Aber gibt es in der Dichtkunst ein Christusproblem, an dem gerade die größten Dichter aller Zeiten sich versucht hätten?" Es ließe sich antworten: dieses Problem war als ein dichterisches bisher noch kaum reif. Dennoch haben Männer wie Hebbel oder Richard Wagner, von dem bekanntlich sogar ein Christusfragment vorhanden ist, seine Möglichkeit sehr ernstlich erwogen. 1862 heißt es in Hebbels Tagebuch: „Historische Erscheinungen, welche die

Kritik auflöst, muß die Poesie wieder ins Leben rufen. Erst wenn der mythische Christus der Wissenschaft in einen historisch-psychologischen des Dramas verwandelt sein wird, ist der religiöse Kreis geschlossen."

Die Teilnahme an der Lyrik, die für eine Weile aufzuflackern schien, ist wieder leiser geworden. Auch als kritisches Arbeitsfeld bleibt das Gebiet des Lyrischen ziemlich unfruchtbar. So hält man gern einmal bei Theodor Storms Gedanken über die eigentliche Aufgabe des lyrischen Dichters Einkehr. Ein Aufsatz von Julius Bab in Westermanns Monatsheften (März) regt dazu an. Der Verfasser teilt aus zwei halbverschollenen kritischen Auslassungen des Dichters ein paar allgemeine Sätze aufs neue mit. Storm sagt, eine Seelenstimmung sei derart im Gedicht festzuhalten, „daß sie durch dasselbe bei dem empfänglichen Leser reproduziert wird, wobei freilich der Wert und die Wirkung des Gedichts davon abhängen wird, daß sich die individuellste Darstellung mit dem allgemein gültigsten Inhalt zusammenfinde. Die besten lyrischen Gedichte sind daher auch immer unmittelbar aus der vom Leben gegebenen Situation heraus geschrieben worden. Die höchste Gefühlserregung wird, wie das jeder schon im täglichen Leben an sich erfahren mag, auch immer den schlagendsten Ausdruck finden . . . Es beruht daher auch das willkürliche und maßlose Produzieren lyrischer Gedichte, das eigentliche Machen und Ausgehen auf derartige Produktionen auf einem gänzlichen Verkennen der lyrischen Dichtkunst; denn bei einem lyrischen Gedicht muß nicht allein wie im übrigen in der Poesie das Leben, nein, es muß geradezu das Erlebnis das Fundament desselben bilden." Es komme nicht darauf an, geistreiche Gedanken über die Liebe in Versen vorzutragen. Das echte Liebeslied soll vielmehr „in seinen Versen die Atmosphäre der Liebe einfangen, daß es uns bei dem Lesen mit unwiderstehlicher Gewalt der Ahnung oder des Erinnerns überkommt". Im Anschluß hieran unternimmt dann Bab den Versuch einer Aesthetik der Lyrik im Stormschen Sinne und illustriert ihn durch Gedichte Storms.

Einen kurzen Briefwechsel zwischen K. F. Meyer und F. Th. Vischer veröffentlicht in den Süddeutschen Monatsheften (Februar) der Sohn des Aesthetikers. Der Briefwechsel ist kurz, obgleich er sich durch siebenundzwanzig Jahre hinzieht. Auch sehr inhaltsreich sind die knapp gehaltenen Zeilen nicht. Meyer kommt fast ausschließlich zu Wort. Er kargt dem „verehrten Meister" gegenüber nicht mit Hochachtung und Bewunderung. „Ihr Name hat für mich von jung an einen Nimbus gehabt, und gewisse Grundbegriffe sind mir denn doch erst durch Ihre Aesthetik und deren Anwendung in den Kritischen Gängen überzeugend und zwingend geworden. Es ist und bleibt merkwürdig, daß derselbe Kopf mit denselben Nerven ein verwickeltes Nest mit metaphysischen Fragen korrekt und mühselig auseinanderlöst, welcher die verborgenste Werkstatt der schaffenden Phantasie belauscht, mit untrüglichem Blick die Umrisse einer Shakespereschen Gestalt endgültig feststellt und ein Stimmungslied, wie »Der erste Schnee« oder »Das Jugendtal« dichtet." Am 20. 12. 82 empfiehlt er Felix Tandem, bekanntlich damals das Pseudonym Karl Spittelers, an Vischer aus Gründen der Landsmannschaft und betont, daß Spittelers ästhetisches Credo dem seinigen „natürlich" diametral entgegengesetzt sei. Er werde aber versuchen, ihn nach Vermögen „auf hellere Wege zu führen". — Den alten Streit um

„Klaus Groth und Fritz Reuter", ihr Verhältnis zueinander bei ihren Lebzeiten beleuchtet sachlich Hermann Krumm in der Beilage zu den Hamb. Nachrichten (1).

Vom Drama ausgehend stellt Wilhelm von Scholz vier Thesen auf in einer kleinen Schrift „Kunst und Notwendigkeit" (Verlag der Schaubühne). Der Wille zum Zwang, der nach Scholz die Psychologie fast aller typischen Erscheinungen des breiten Lebens beherrscht, kennzeichnet sich ihm als ein Streben aus der Unabänderlichkeit alles zufällig Wirklichen in die empfundene Notwendigkeit. Selbst in der freiesten menschlichen Betätigung, in der Kunst, bekunde sich Wille zum Zwang als treibendes Prinzip. Die Entwicklung aller Kunst hat kein anderes Ziel als Notwendigkeit. Wo diese Entwicklung plötzlich abbricht, „hat sie das höchste Maß der ihr möglichen Notwendigkeit gefunden: der Weg endet am Pol, am Axenpunkt. Aeußerlich entartet die Kunst dann in ihre Mittel, das heißt, sie geht auf die Vorstufen ihrer Entwicklung zurück." Die Notwendigkeit eines dramatischen Kunstwerkes hängt zunächst davon ab, daß die Vorgänge einander ausreichend bedingen, daß das Gefühl für die Lückenlosigkeit dieses Sichbedingens sich bis zur Einsicht in sie steigert. „Das Drama ist, was lange verkannt wurde, der Gegensatz zur Wirklichkeit, ist Vorstellungskunst, ist das Spiel des Gedankens mit den Gegensätzen." Es bestehe für den Dichter die Verlockung, die Antithesen in sich abstrakt fortzeugen zu lassen, das Drama in der Idee statt in der konkreten Erscheinung auszugestalten. Solche Dichter, Hebbel zum Beispiel, seien gestaltende Denker, nicht Gestalter. Schließlich meint Scholz, daß mit dem Fall der dogmatischen Schranken das zur absoluten Form strebende Kunstwerk möglich geworden sei. Es werde eine Zeit kommen, da der „Faust" nicht mehr das absolute Symbol jedes strebenden Menschen sein werde. Wenn die Künftigen schon jung erfahren, daß das Leben keine höchste Erkennensnotwendigkeit zuläßt, wird sie der Wille zum Zwang früh dazu treiben, das Chaos der Erscheinungen künstlerisch, mit Empfindung zu bewältigen, heimisch zu gestalten.

Die Begriffe des Stiles und des Tragischen, so sagt Johannes Schlaf zum „Neuen Drama" in der Schaubühne (8—10), finde man neuerdings häufig im Anschluß an Hebbel, Kleist und Grillparzer erörtert, man solle sich aber hüten, auf diese Dichter zurückzugehen. Sie dürften uns nicht mehr sein und werden, als „daß sie uns für uns selbst bestätigen und bestärken". Am besten kämen wir im resoluten Anschlusse an die Frühromantik vorwärts. Kein anderer als Richard Wagner habe in der „unendlichen Melodie" das romantische Kunstprinzip, die Sehnsucht nach der „blauen Blume" zuerst machtvoll offenbart. Die letzte naturalistische Periode sei wieder eine „neue erste Erfüllung und ein deutliches Weiterstreben romantischen Geistes zu einer künftigen Höhen-Offenbarung hin". Jedenfalls dürften wir keinen anderen Stil erwarten als den, der sich aus dem Naturalismus entwickeln wird „und entwickeln muß". Uns scheint's immerhin schwierig, den jungen Tieck und Johannes Schlaf in einer geraden Entwicklungslinie zu sehen; und diese Linie noch in die Zukunft hinaus zu verlängern. — Eine Kernfrage nennt es Max Hochdorf, ob die Schätzung für alle im tragischen Spiel arbeitenden Gewalten zu allen Zeiten unverändert bleibe. So untersucht er die Zahl der „Tragischen Möglichkeiten" im Literarischen Echo (10). Er betont dabei den Gegensatz der

antiken Katharsis, die zu behaglichem Frieden leiten wolle, zu der modernen Auffassung, die zum Angriff gegen alle tragischen Mächte rufe und ein Verlangen des „ungläubigen Erdengemütes" sei. — Aus der vielfältigen „Gattungsbezeichnung im modernen Drama" schließt Rudolf Krauß (Beil. z. Voss. Ztg. 6/7) auf Unsicherheit und Wirrwarr, der allmählich in unsere ganze Dramaturgie eingerissen sei. Vielleicht gelinge es Optimisten, in allerjüngster Zeit leise Anzeichen einer Umkehr zu größerer Einfachheit zu entdecken. Das ließe den Schluß auf eine Besserung unsrer dramatischen Zustände überhaupt zu. Wir unserseits gehören zu jenen Optimisten leider noch nicht.

Zur „Ethik der Wahlverwandtschaften und des modernen Romans" schreibt Arthur Sewett in der Nation (24. 2. 06): die Kämpfe, die Eduard und Ottilie führen und die mit ihrem Tode endigen, hätten für die modernen Schriftsteller ein altfränkisches Gepräge. Wo das Goethische Kunstwerk Entsagung verkünde, predige der Durchschnittsroman unserer Tage, soweit er das Eheproblem berühre, die Ueberwindung der Ehe und das Recht der frei sich betätigenden Persönlichkeit, die über dem Sittengesetz stehe; wer diesem anstatt dem Naturgesetz folge, müsse untergehen. Also eine Anschauung, die der Goethischen entgegengesetzt sei. — Oskar Bulle glaubt aus verschiedenen Anzeichen des modernen Romans eine neue „Periode der Empfindsamkeit" feststellen zu können (Beil. z. Allg. Ztg. 18. 2. 06). Wir gehen dieser Periode in der Literatur nicht nur entgegen, sondern wir stehen schon mitten in ihr, besonders allerdings auf dem Gebiete der Lyrik. Bulle warnt davor, dieser Zeitstimmung nachzugeben: „Wer noch einigermaßen frisches Muskelleben in sich verspürt, sollte sich gegen diese seelische Verzärtelung und Ueberfeinerung auflehnen, die schließlich doch zu nichts anderem führen kann als zu einem kläglichen und kränklichen unwahren Aesthetentum." — Den Brauch unserer Schriftsteller, die „Gegenwartform" im Roman ohne Not anzuwenden, nennt J. V. Widmann in den Süddeutschen Monatsheften (Januar) einen Mißbrauch. Er bestreitet, daß mit dieser „technischen Schrulle" der Eindruck einer größeren Lebendigkeit erweckt würde. Sie sei nur dann als Mittel erlaubt, wenn sie im Dienste stilistischer Steigerung angewendet werde.

Zum Schluß noch eine gute Meldung: Rudolf Krauß teilt in der Deutschen Tageszeitung mit, daß von Mörikes gesammelten Werken im ersten Halbjahre etwa dreißigtausend Exemplare unter die Menge gekommen seien. Eine Zahl, sagt er mit Recht, an die schwerlich die in den dreißig vorhergehenden Jahren verkauften Exemplare der ursprünglichen Mörike-Ausgabe heranreichen. Die Einzelausgaben, die Hesse, Reclam, Meyer, Cotta, Hendel gleichzeitig zu verbreiten bemüht sind, zählen hier noch nicht einmal mit. Wir benutzen diese Angabe zu einer Auskunft auf verschiedene Anfragen nach unserer Mörike-Ausgabe. Da sich so viele andere anmeldeten, haben wir diese nicht mehr als „eilig" betrachtet; es schien uns besser, erst einmal zu sehen, was noch fehlen würde. Das ist nach all den Neu-Erscheinungen eine „Vorzugs"-, sagen wir: so etwas wie eine Ehren-Ausgabe Mörikes in schöner Ausstattung ohne ängstliche Rücksicht auf den Preis, denn an ganz billigen Mörike-Ausgaben fehlt es ja jetzt wirklich nicht mehr. Solch eine Ausgabe also ist es, die der Kunstwart nun für den Herbst vorbereitet.



Berliner Theater

Wer möchte sich vermessen, ein Bühnenstück von **Bernard Shaw** seinem Inhalt oder auch nur seinen Absichten und seinem Stil nach zu schildern — selbst wenn es, wie das jetzt vom Neuen Theater aufgeführte „**Cäsar und Kleopatra**" heißt und sich historische Komödie nennt! (Deutsch von Siegfried Trebitsch; Berlin, S. Fischer.) Was fragt dieser Spötter und Antipathetiker nach den stolzen Ueberlieferungen der Weltgeschichte? Was ist diesem Ironiker Heldentum, Pracht der Erscheinung und Macht der Persönlichkeit? Was quält es ihn, ob vor seinen Gestalten, vor der großen orientalischen Buhlerin und dem tragischen Welteroberer der erhabene Schatten Shakesperes steht? Hat doch dieser selbst, als er „Troilus und Cressida" schrieb, sich wenig darum gekümmert, wie zweitausend Jahre zuvor Vater Homer die beiden sah! In seinen wort-, aber auch witzreichen Regiebemerkungen verspottet Shaw mit köstlicher Laune alle antiquarischen Forschungen, indem er die chemisch genauen Rezepte für die Haarwuchsmittel der Cleopatra mitteilt. Nein, je funkelnder der Strahlenkranz, den die Geschichte um ihre Lieblingskinder gewoben hat, desto heftiger fühlt sich Shaw gereizt, mit diesen Strahlen zu spielen, sie auseinanderzunehmen, ein neues launisches Flechtenwerk daraus zu machen oder sie auf die Technik ihrer optischen Täuschung zu untersuchen. So hat er es in seinem „Schlachtenlenker" mit dem Sieger von Lodi, so hat er es in seinem „Teufelskerl" mit den amerikanischen Befreiungskämpfern, so hat er es jetzt mit dem römischen Kriegs- und Friedenshelden, der den weltlichen Machthabern den höchsten aller Titel hinterließ, und mit der von düsterm Grauen umwitterten Ptolemäerin gehalten. Aber man würde fehlgehen, wollte man diese historische Komödie etwa schlankweg als parodistische Groteske bezeichnen. Uns einfach nur einen Cäsar in der Nachtmütze und eine Cleopatra im Unterrock zu zeigen, dafür ist des Iren literarischer Charakter viel zu gemischt und zusammengesetzt. Gerade aus dem Durcheinander von Heroismus und Menschlichkeit, von Glanz der Ewigkeit und Stumpfheit des Augenblicks, von Größe und Kleinheit, von Himmel und Hölle klingt Shaws eigenste Note. Er sieht von einem Ding und einer Person niemals nur die eine Seite, er sieht gleichzeitig die verschiedensten und gegensätzlichsten; seine Skepsis ist in demselben Augenblicke Anbetung und seine Bewunderung Ironie. Dieses enge, aus einer Quelle strömende Ineinander der reinen und der trüben Elemente hat nichts mehr mit der schnellfertigen Verknüpfung der Gegensätze zu tun, die wir Witz nennen; es hat seinen Ursprung auf einem tieferen und menschlicheren Grunde: Laune, eine mit sich selbst und allen Erscheinungen dieser Welt frei schaltende Selbstherrlichkeit der Anschauung und des Gefühls kennzeichnet vielleicht am ehesten das, was diesen Tragikomiker und Komitragiker von dem landläufigen Stil unserer komischen Bühne so merkwürdig unterscheidet. Am grausamsten werden sich von Shaw diejenigen enttäuscht fühlen, die von einem Drama eine feste Linie, sei es zu einem tragischen, sei es zu einem komischen Ziel hin, erwarten. Seine Prämissen bleiben stets ohne Schlüsse, seine Rätsel werden immer nur wieder durch neue Rätsel gelöst. Cäsar kommt durch den sanften Silbernebel der geheimnisvoll herrlichen Nilnacht vor die einsam in der Wüste thronende Sphinx und hält einen von Eroberer- und Herrscherstolz geschwellten, von philo-

sophischer Selbsterkenntnis durchleuchteten Monolog an dieses Symbol seines Schicksals, das „teils Tier, teils Weib, teils Gott" ist; im nächsten Augenblicke schallt ihm von dem Götterbild herab der Zuruf der dort versteckten Cleopatra entgegen: „Alter Herr! Fürchte dich nicht, alter Herr!" Da haben wir den ganzen Shaw: Pathos und Ironie, Erhabenheit und Trivialität in einem. Zwei Völker und zwei Kulturen stoßen aufeinander, sie sind so verschieden wie Tag und Nacht, wie Rom und Aegypten. Aber man würde Shaw gänzlich mißverstehen, wenn man glaubte, er werde nun seinen Witz an den Gegensätzen laben, die sich aus der Berührung der beiden Welten erzeugen. Er zeigt vielmehr in beiden das Antiheroische, das Rein- und Kleinmenschliche, und läßt das eine sich immer über das andere lustig machen. So wird Uebermut zum Tiefsinn und Tiefsinn zum Uebermut. Daß es in dieser dramatisierten Jugendgeschichte der Ptolemäerin, deren Krallen noch in weicher Klaue stecken, an den keckſten und frechsten Anachronismen nicht fehlt, daß es auch hier wieder insbesondere allerliebste Hiebe und Stiche auf den cant der lieben englischen Landsleute des Dichters hagelt, ist bei dem Verfasser der „Unpleasant Plays" selbstverständlich. Nur mit der Form dieser Gassenbübereien hapert es. Ihre Breite und Behaglichkeit ist ihr größter Feind, und was als Einakter von unübertrefflicher, unwiderstehlicher Wirkung gewesen wäre, ermüdet in sieben Bildern manchmal recht sehr durch tote Stellen und lahme Worte. Von irgendwelcher Folge und Fruchtbarkeit dieser auf dem gegenwärtigen Bühnenmarkte einzigartigen Erscheinung kann und wird nicht gut die Rede sein können; für sich allein betrachtet aber gehört dieser halb gravitätische, halb harlekinmäßige Nihilist zu den interessantesten und belustigendsten Figuren, die je unser Oberstes zu unterst gekehrt und uns so durch eine Umkehrung aller Gemüts- und Gefühlswerte mit komischer Gewalt erschüttert haben. Dabei kommen nirgends sittliche Mächte ins Schwanken, wie es sonst wohl bei überlegenen Spöttern geschieht; im Gegenteil, Shaw ist von einer tiefen Ehrfurcht vor allem wahrhaft Ernsten, Reinen und Edlen erfüllt, und zu den wesentlichsten Zügen seiner Art gehört eine feine, zarte Liebenswürdigkeit des Herzens. Uns mit diesem gründlichen Verneiner der gegenwärtigen englischen Theatermache bekannt gemacht zu haben, muß als Verdienst gelten lassen, auch wer weiß, daß die eigentliche Entwicklung des Dramas, ja, auch der Komödie ganz andere Wege gehen wird und muß, als sie ihm gefallen.

Friedrich Düsel

Münchner Theater

Im Residenztheater wurde **Ernst Hardts** Drama in einem Aufzuge „Ninon von Lenclos" gegeben. Es schildert die bekannte Episode im Liebesleben der galanten Dame aus dem Zeitalter des Barocks: ihr unehelicher Sohn, der Vicomte von Villiers, den sie vergessen hat und der sie nicht kennt, verliebt sich in die trotz ihres Alters immer noch jugendfrische Schöne. Wie sie ihm, der mit seinem Namen die Erinnerung kommt, das Geheimnis seiner Herkunft enthüllt, tötet er sich. Eine eigentümliche Geschichte, die nur unter ganz besonderen kulturellen und individuellen Voraussetzungen Wirklichkeit werden konnte: um sie glaubhaft darzustellen, müßte sich der Dichter mit dem vollsten Lebensgefühl der Phantasie in diese Besonderheiten vertiefen. Grade daran aber, an dem nicht Erlernbaren und nicht Erdenkbaren fehlt es dem Stück,

wie mir scheint. Mit typisch galanten Reden aus dem Weisheits- und Anschauungsschatze feinfühliger Leichtlebigkeit wird die versunkene Welt in ihrer Unmittelbarkeit nicht heraufgezaubert, wenn keine stärkere individuelle Färbung hinzutritt. Und auch bei dem gewissenhaften Durchführen des Konfliktes scheint mir Hardt nicht über feiner gezogene Schablonen hinauszukommen. Ebensowenig erreicht er's für mein Empfinden dadurch, daß er aus den schon an sich „romantischen" Grundlinien der Geschichte weitere romantische Einzelzüge entwickelt: der junge Graf verlebt seine Kinderjahre im Banne einer idealen Verliebtheit aus der Ferne in eben die Ninon, die er nicht kennt, auf Grund des Gerüchtes allein, das ihm von ihren „Taten" kündet. Auch die „schöne" Sprache entbehrt, soweit ich nach der Aufführung zu urteilen vermag, der individuellen Ausdrucksfähigkeit. Einem Hofmannstal gelingen solche Sachen besser, da es dem eben trotz aller Gehaltsschwäche seines Empfindens weder an der subjektiven Besonderheit noch an der künstlerischen Eigenschaft der Sprache mangelt. **E W**

Musik

G Bach und die Gegenwart

Wer sich darüber unterrichten will, wie Bach auf unsere Zeitgenossen wirkt, was er ihnen bedeutet und was sie von ihm erhoffen, der findet das Material dafür sehr bequem im letzten Bachheft der „Musik" beisammen, wo das Ergebnis der Umfrage bei einer großen Zahl namhafter Musiker veröffentlicht worden ist. Wir lassen dahingestellt, ob dabei mehr herausgekommen wäre, wenn man gefragt hätte: „Welchen Einfluß hat Bach auf unsere Produktion?" und „Welche Mittel können das Verständnis unserer Zeit für die Musik Bachs vertiefen helfen?" So, wie sie vorliegen, geben die Aeußerungen immerhin ein Bild von der Bacherkenntnis und Bachkultur unserer besten Tonkünstler. Wie nicht verschwiegen werden soll: kein erfreuliches.

Als Antwort klingt es so ziemlich aus allen noch so verschnörkelten Fassungen heraus: „Bach ist mir einer der wenigen, zu denen ich bete"; und „Unsere Zeit" (d. h. in den meisten Fällen unsre produzierenden Musiker) „soll an ihm Einfachheit der Mittel und Kraft der Erfindung wieder schätzen lernen". Diese beiden schlichten Ergebnisse kommen durchaus nicht überraschend, denn sie gehören seit ein paar Jahrzehnten schon zu den Selbstverständlichkeiten, die in der Theorie jeder anerkennt. Wertvoll wär' also erst gewesen, wenn rücksichtslos aufgedeckt worden wäre, wo und wie die Praxis hinter der anerkannten Buchweisheit zurückbleibt, wenn uns Kapellmeister, Pianisten aus ihrer Tätigkeit für Bach mitgeteilt hätten, wo die Schranken liegen, was bejubelt wird, was stille Ehrfurcht erweckt und was auf stumpfe Gleichgültigkeit stößt. Vielleicht hätten wir dann Klagen zu hören bekommen, daß an den großen Orgelsonaten nur die pianistische Bravour, die Liszt daran gehängt, beklatscht wird, daß die gewaltige C-Moll-Passacaglia keinerlei Erschütterung auf den geistleeren Gesichtern der Hörer zurückgelassen — vielleicht kämen manche durch diese Klagen zu der Erkenntnis, wie sehr unsre Bach-Bewegung noch Mode, wie wenig sie wahre Kultur ist. Und vielleicht fänden sie dann Vorschläge, wie dem innerlich unwahrhaftigen Gerede über Bach zu steuern wäre.

Statt dessen stimmt die lange Reihe der „Berühmten" ein klapperndes Wortspiel an von Spielereien mit dem Namen des Gefeierten. Jeder

weiß natürlich, daß Beethoven von Bach einst ausrief: „Nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen . . ." — ein Wort, im Ueberschwang des Augenblicks gesagt und gesagt von den Lippen eines Beethoven! — und deshalb spielt die Metapher „Meer" nur eine bescheidene Nebenrolle. Aber dafür wird um so mehr zum Vergleiche herangezogen, was irgendwie sonst mit Wasser zu tun hat: „unerschöpflich, wie ein Felsenbronnen". „Was euch gefällt, ihr Kühlen, Objektiven, ist, ach, ein gefrorner Bach!" „In ihr (seiner Familie) hatte sich der Tau der Erlösung gesammelt, zuerst zum stillen Bächlein, das weiterrann von Geschlecht zu Geschlecht, . . . schwoll zum Fluß und mündete in den stolzen Strom des Johann Sebastian, auf daß der paradiesentronnene von ihm aus sich ergieße in die Ferne der Zeiten, als Meer aller Harmonien, zum ewigen Ozean usw." „Solange uns dieser Bach quillt, bleiben wir vor Versumpfung bewahrt!" „Bach ist mir ein Gesundbrunnen . . ." „ich danke meinem großen Bach eine gründliche Wäsche meines Innern . . ." „Eben den (Rettungsanker) suchen wir Musiker in den klaren Tiefen dieses Baches." Andern ist er ein „Jungbrunnen", dann wieder ein „reißender Strom", dann wieder „klares Wasser", das hoffentlich ein „Tafelgetränk" wird usw. Auch unfruchtbare Parallelen mit großen Männern auf andern Gebieten werden dem Leser nicht erlassen: Mehreren ist er der „Luther der Musik". Andre vergleichen ihn mit Moses, Dürer, Bismarck. Einer findet gar sein Heil in der Gegenüberstellung von Giotto und Bach. Den Gipfel aller Spielerei erreicht der Verfasser der zwölf „kernigen" Bachschlagwörter: **Born ausdruckstiefer Chromatik, Beglücker ahnenreicher Churfürsten usw.**

An die Unfähigkeit, schlicht und recht eine Herzensmeinung zu äußern, sind wir schließlich bei Musikern leider gewöhnt. Wenn nur hinter dem unbeholfenen Ausdruck ein Kern starker Ueberzeugung durchglänzt! Daran fehlt's aber leider auch oft; der Ueberschwang der Lobespreisung läßt nur selten auch ein greifbares Urteil erkennen. Wenn so und so viele versichern, daß er ihnen der „Größte aller Zeiten", „Alles", „die stärkste Individualität", „das Höchste", das „größte musikalische Vorbild" sei, und es folgen dann ausschließlich verschwommene Redensarten — muß man da nicht annehmen, daß bei vielen das Wort vom „Größten" nur dasteht, weil es die Eitelkeit befriedigen mag, vor größerem Kreis als Autorität so zu sprechen? Freilich, nicht immer kann man das annehmen. Denn hier sprechen auch Männer, die tatsächlich jeden Fortschritt seit Bach leugnen. „Händels monumentale, oratorische Prachtbauten, Mozarts ewig blühende Schönheit, Beethovens tiefinnerlichste Erhabenheit, Schuberts Gemütstiefe und melodische Innigkeit, Schumanns fein ziselierte poetische Linie wie das Malerische seiner musikalischen Romantik — das alles hat, gleichviel, ob bewußt oder unbewußt, Anteil am Wesen Bachs." „Er, der Prophet für die kommenden Geschlechter, sollte nicht gefühlt haben . . ., wie er den ganzen nachfolgenden Entwicklungsgang der Musik im Brennpunkte seines Schaffens sammelte und zutage treten ließ?" „Kraft seiner Prophetengabe ragt er noch heute weit über unsre Zeit hinaus, . . . der kühnste Harmoniker." „Es muß doch für Max Reger einen großen Trost bilden, sich (und andern) sagen zu können, daß er, »der Dissonanzen — Erfinder«, noch keinen Akkord geschrieben hat, der nicht schon in Bach zu finden ist." „Alle Eigenschaften, deren einzelne seine Nach-

folger zu Größen stempelt, sind in ihm vereint."

Wenn diese Aussprüche mehr als Redensarten sind, so liegt ihnen eine niederdrückend pessimistische Kunstanschauung zugrunde, die besonders bei Schaffenden erstaunen muß. Einer der Angeführten sagt vorher, er habe „es stets für unverzeihlich gehalten, große Menschen miteinander zu vergleichen . . . Wirkliche Größe ist individuell, ein Großer muß seine eigne Größe haben". Aber er sagt es nur, um seiner Behauptung, „Bach sei der größte Tonmeister, der je gelebt", stärkeren Nachdruck zu geben. Schade; denn in den paar Sätzen steckt die Wahrheit. Hätte wirklich seit Bach niemand mehr etwas geschrieben, das ihm und n u r ihm eigen war, so wäre unsre ganze Produktion eine unsinnige Kraftvergeudung. Wo findet man bei Bach Beethovens Adagio aus op. 111, wo Schuberts H-Moll-Symphonie, Schumanns „Aufschwung", Wagners „Tristanvorspiel", Brahmsens Intermezzi op. 117, Wolfs „Feuerreiter", „Begegnung", „Fußreise"? Es wäre schwer und wäre entbehrlich, die Stimmung jedes dieser Beispiele zu umschreiben. Genug, daß jeder, der sie kennt, sie als Eigentum jedes einzelnen dieser Großen anerkennen wird! Bach selbst ist eine so ausgesprochene Persönlichkeit, daß man ihn nahezu an jedem Stück, das er geschrieben hat, wiedererkennt. Aber grade deshalb begreift man nur schwer, inwieweit er all die andern enthalten und vorausgenommen haben soll. Ich will das Gebiet des Harmonischen herausgreifen. Wer mit der kindlichen Anschauung ans Werk geht, daß die Harmonie in den einzelnen Akkorden für sich bestehe, und nicht vielmehr in der Verbindung dieser Akkorde zu Tonarten, der wird vielleicht — vielleicht!, ich zweifle auch daran — zu der Behauptung kommen, daß bei Reger kein Akkord zu finden sei, den nicht schon Bach geschrieben hätte. Wer aber mit mir im C-Dur-Akkord (einfachste Fassung!), sobald er in H-Dur erscheint, etwas harmonisch andres sieht, als wenn er in F-Dur vorkommt, dem wird die Entwicklung nicht zweifelhaft sein. Wenn Bachs Ausdrucksmittel in etwas begrenzt waren, so waren sie's im Harmonischen, im starren Festhalten des nächsten Umkreises der gewählten Tonart, was natürlich grade zu der ihm eignen Wirkung kraftvoller Strenge viel beiträgt. Auch wir suchen nicht Willkürlichkeit; aber ein Entfernen in weit abliegende Tonarten gilt uns nicht als formlose Abschweifung, sobald durch Pendelung nach der andern Seite das harmonische Gleichgewicht wiederhergestellt wird, und diese Weitherzigkeit hat uns tatsächlich seit Beethoven auf immer neue Wunderwege gelockt, die Bach nicht vorausgeahnt hat, die er wohl verworfen hätte.

Aber ganz so schlimm war's wohl nicht gemeint. „Aphoristische" Fassung lockt gar zu sehr zur Uebertreibung. Wahr wird immer bleiben, daß Bach wie Beethoven und vielleicht noch Brahms zu den Vielseitigen gehören, denen man weder mit einseitiger Formbetrachtung (Bach-Fuge, Beethoven-Sonate) noch mit einseitigem Stimmungsgehalt beikommen kann. Bach kann lustig, wehmütig, ernst, zornig, fromm sein, wie es Beethoven und Brahms auch können. Aber er kann z. B. nicht mozartisch, schumannisch sein, sondern immer nur bachisch. Er hat also nicht alle Individualitäten „vorausgenommen", sondern seine Vielseitigkeit beruht darauf, daß er wie alle Großen für Freude und Schmerz seine eignen Töne fand. Gerade dieser E i g e n heit wegen ist er ja uns, die wir Persönlichkeit in unsrer

charakterlosen Zeit ersehnen, so besonders wert, um **neben** den andern Großen, die auch **Eigne** waren, die Rolle des strengen Erziehers zu spielen. Und darum, all ihr Ehrlichen und Ernsten, wirkt für ihn, aber plappert nicht von seiner Größe.

So wäre zum Schluß noch das wenige Gute herauszuheben: Ch. M. **Widor** über Bachs Eindringen in Frankreich; **Hugo Riemann**: Kann Bach veralten? **Arnold Mendelssohn**, ein paar Vorschläge an Orgelspieler und Pianisten; **Fritz Volbach**: Bach und die Form; **Georg Schumann**: Warum führt man (Bachs) Werke nicht in den Gottesdienst ein? **Bernhard Irrgang**: Aeußerungen eines Arbeiters über Bach. Wer dann etwa noch Freude an Aeußerung eigner Persönlichkeit des Schreibenden hat, wird **Dehmels** mystisch-überirdisches Gedicht, wird **Liliencrons** Schilderung des Großstadtpöbels, **Regers** kräftige Grobheit, **Köstlins** evangelische Auffassung lesenswert finden. Zur Erkenntnis tragen sie freilich nicht viel bei.

Daß es die Musiker an Anregungen, wenn einmal richtig gefragt wird, nicht fehlen lassen, das haben schon die Vorschläge Arnold Mendelssohns und Georg Schumanns gezeigt. Zudem erklärt sich der letztere bereit, „den Nachweis zu führen, daß es möglich ist, einen Teil der Bachschen Kirchenmusik ihrer wahren Bestimmung zuzuführen". Da haben wir schon **eine** greifbare Aufgabe. Andre werden noch ans Tageslicht kommen, hält man nur immer das Ziel sich vor Augen, statt einer **Bachmode** eine innerliche **Bachverehrung** heraufzuführen.

Otto H von Möllendorff †

Ⓖ J S Bachs Choralvorspiele

Am 21. März, zu Frühlingsanfang, wenn die Zweige grün werden und Krokusse und Primeln blühen, ist Sebastian Bachs Geburtstag. Und die Charwoche kommt in der Regel dann bald und Ostern, wo man sich allerorten an den Passionsmusiken erbaut. Hat jedes Jahr somit im Rahmen der Natur, mit der Weltverjüngung und dem Auferstehungsfeste ganz im stillen sein Bachfest. Als Spende dazu bringen unsre Noten diesmal einige der kürzeren **Choralvorspiele**, aus dem 5. Bande der Orgelwerke. Die Choralvorspiele (die Bände 5, 6 und 7 der Orgelwerke) bilden die eigentliche Lyrik Bachs auf der Orgel und gelten dem Kenner für seine intimsten und zugleich kunstvollsten Kompositionen kleinerer Form. Alle Möglichkeiten kontrapunktischer Gestaltung bei größter Raumbeschränkung sind hier durchmessen und ausgeschöpft. Ihrer strengen, vielfach abstrakten Schreibweise wegen sind die Choralvorspiele bis jetzt leider verhältnismäßig am wenigsten bekannt. Unsre Proben möchten zu eingehender Beschäftigung damit anregen. Es gibt nichts Köstlicheres. Und auf dem Klaviere hat man ebensoviel daran, wie auf der Orgel, vielleicht noch mehr.

Bach hält stand und begleitet einen durchs Leben. Seine Kunst umfaßt Himmel und Erde, spiegelt treulich wider, was alles man Freudiges und Trauriges erlebt im Hineilen der Jahre. Besonders eindringlich gemahnt sie an das Letzte, an den Tod. Hat doch kaum noch ein anderer großer Künstler so tiefen, hellsichtigen Blickes hineingeschaut ins Mysterium des Todes, wie Bach, davon zeugen zahlreiche und nicht umsonst die herrlichsten seiner Schöpfungen, erinnert sei nur an die vielen Requien und Kantaten — lauter wahrhaftige deutsche Requien. Er wurde in seinem ohnehin so mühsalvollen Leben fortwährend dazu gezwungen gewissermaßen, über

den Tod nachzudenken, denn von seinen zwanzig Kindern starben die meisten vor ihm.

Man spielt die „absolute“ Musik unsres Meisters ja in jeder Seelenstimmung anders, deswegen braucht man die beigedruckten Vortragszeichen nicht als bindend zu betrachten. Sie sollen nur das „Hineinkommen“ erleichtern. Man sei natürlich auf möglichst reiche und wechselnde Abschattung der korrespondierenden Tonfiguren und -glieder bedacht. Den Cantus firmus hat man immer deutlich und ausdrucksvoll herauszuheben, ihn gewissermaßen zu deklamieren. Die Notierung in drei Systemen ist zur Veranschaulichung der wundervollen Stimmenführung beibehalten worden. Die Pedalstimme macht einem freilich oft Schwierigkeiten und man ist da genötigt, sie sich durch Umlegung zurecht zu machen. Das bequemste ist, die technisch ja nur einfache Tonreihe des Basses mit jemandem, den man liebt, zu spielen: Frau oder Kind, oder Freund, welche liebe Gemeinsamkeit den Genuß unbeschreiblich erhöht. Ueberhaupt: diese Art des „Dreihändigspielens“ Bachischer Orgelkompositionen, auf dem Klaviere, kann nicht genug empfohlen werden.

Unsre Auswahl der Choralvorspiele soll des Meisters unbegrenzte Vielseitigkeit sowohl der Gestaltung wie des Ausdrucks und der Stimmung auch in dieser Gattung dartun. Das zweite Stück, „Erschienen ist der herrlich Tag“, — eine gewaltige Ostermusik, in ihrem herben dorischen Tonsatz wie aus uralter Zeit herauftönend. Das köstlich naive dritte, „Der Tag, der ist so freudenreich“, mutet ganz beethovenmäßig humoristisch an, in seinen punktierten hüpfenden Achteln, die das „freudenreich“ malen, mit den nachschlagenden, schelmischen Zweiunddreißigsteln; darunter der streng und ernst einherschreitende Baß wahrt die Würde des Chorals. Die übrigen Nummern sprechen für sich selber. **Karl Söhle**

⑥ J S Bach von Philipp Wolfrum

Gerade einem Philipp Wolfrum in der von Strauß herausgegebenen Sammlung musikalischer Schriften (Berlin, Marquardt) über Bach das Wort zu geben, war ein sehr richtiger Gedanke. Da spricht ein starker Streiter, ein Kenner und Künstler, der sich in seinen Gegenstand vertieft hat. Mag immerhin Wolfrums Kampfnatur einen polemischen Ton in viele Kapitel tragen: wenigstens ist die Bachsche Persönlichkeit hier durch ein Temperament gesehen, und wenn der Widerspruch gegen manche scharf ausgesprochene Grundsätze der Arbeit nicht ausbleiben wird, so darf man von diesem Streit hoffen, daß er der Vater von Dingen sein werde. Wolfrum behandelt Bach als „den guten Genius des deutschen Musikers“. „Er ist der geistige Führer aller Vorwärtsschauenden, er segnet alle, die wahrhaftig arbeiten in unserer Kunst.“ Den „philisterhaften Rationalismus“, der alles Große als eine gewisse schöne Selbstverständlichkeit auffaßt, wehrt der Verfasser sehr entschieden ab. Daß Wolfrum kein Anhänger der historischen Schule ist, wissen die Leser des Kunstwarts von ihm selbst (Kw. XVIII, 10). Auch hier fehlt es nicht an sehr beherzten Ausfällen und zuweilen auch gegen Dinge, die abseits vom Thema liegen. Konservative werden entsetzt sein über die kühnen „Sprünge“, womit Wolfrum von Bach immer wieder zu Liszt, Strauß und Reger hinübergelangt. Der fortschrittlichen Grundanschauung zulieb verweilt er z. B. bei dem programmatischen Capriccio länger, als es der Bedeutung des Tonstückes wohl entspricht. Im übrigen enthält der Abschnitt,

der dem Schaffen Bachs gewidmet ist, eine Menge anregender Bemerkungen, welche auch dem willkommen sein werden, der auf einem ganz anderen Standpunkt steht, als Wolfrum. Leider nötigten Raumrücksichten, die Erörterung der Gesangswerke einem späteren Bande zu überweisen. B

Ⓖ Bachs Textbehandlung nennt sich eine kleine, bei C. F. Kahnt erschienene Schrift Arnold Scherings, an der kein Verehrer Bachs vorübergehen sollte. Eine Spezialschrift, aber in der Wahrung jenes weiten, zurück- und vorblickenden Horizontes Kretzschmarscher Schule, in ihrer sicheren musik-, kunst- und kulturgeschichtlichen Begründung ein Beitrag zum Verständnis der Bachschen Vokalschöpfungen von bleibendem Werte. Sie legt dar, daß Bachs Textbehandlung bis zum heutigen Tage unübertroffen, im Ausdruck modern-persönlich geblieben ist. Nach kurzem Rückblick auf die textliche Auffassungsmöglichkeit und -fähigkeit vor und mit Bach wird die Musik des Mittelalters mit ihrem der Allgemeinheit untergeordneten individuellen Zug dem frei-persönlichen Bachscher Zeit scharfsinnig gegenübergestellt. Nach einer Uebersicht über das, was von Bachs Zeitgenossen in der Textauffassung geleistet wurde, tritt der Verfasser den Weg des überzeugenden Beweises an. Bach und seine Dichter, Bachs Kirchenwerke (H-Moll-Messe, Magnificat) seine Textinterpretation in Arie und Arioso, in Choral, Secco-Rezitativ, Bach als Tonsymboliker und als Romantiker sind die einzelnen Hauptstationen dieses Weges, der reich ist an schönen Ausblicken. Reich auch an feinen und eignen Bemerkungen. Dahin rechne ich die plastische Silhouettierung des Profils von J. S. Bach als Mensch und Künstler innerhalb seiner Zeit und in seiner Stellung zur Vergangenheit, zur Kirche und zum zeitgenössischen Geistesleben, dann das liebevolle Eindringen in kennzeichnende Einzelheiten seiner Werke, die verständnisvolle Betonung Bachscher Eigenart, die vier menschlichen Stimmgattungen zu besonderen Stimmungs- und Charakterisierungszwecken zu verwenden, die Darstellung des romantischen Elementes in des Meisters Werken. Was aber das Studium der kleinen Schrift noch besonders genußreich macht, ist die Herzenswärme ihrer Darstellung und ihre feingeschliffene und oft phantasievolle Sprache. W

Ⓖ Münchner Musik

Uraufführung des musikalischen Lustspieles „Die vier Grobiane" von Ermanno Wolf-Ferrari (Text von G. Pizzolato, deutsch von H. Teibler) am Hoftheater. — Ueber Wolf-Ferrari hat Batka in einem eigenen Aufsatz (Kw. XIX, 4) erst vor einigen Monaten ausführlich gesprochen, und das dort gefällte Urteil, das ich nur unterschreiben kann, paßt auch im wesentlichen auf das neue Werk. Aber diesmal, wo der Komponist in der Wahl des Stoffes sehr unglücklich und in der musikalischen Ausführung recht flüchtig und kritiklos verfuhr, stehen den unleugbaren Vorzügen der Tonsprache des begabten Deutsch-Italieners so schwerwiegende Schwächen gegenüber, daß wir, sobald man sogar nur den vom Komponisten in seinem eigenen früheren Werke gegebenen Maßstab anlegt, zu wenig erfreulichen Ergebnissen gelangt. Auch das Publikum der Uraufführung, das sicherlich (man stand am Anfang der berühmten Salvatorbiersaison am Josephstag) schon vorher in der richtigen Stimmung sich befand und, soweit die oberen Ränge in Betracht kamen, auch an manchen possenhaften Späßen seine helle Freude zu haben schien, bereitete dem gesamten Werke im Gegensatz zu den „Neugierigen Frauen"

eine so merkwürdig laue Aufnahme namentlich zum Schlusse, daß man nur von einem sogenannten freundlichen Erfolge sprechen kann. Das nimmt in Anbetracht der geradezu glänzenden Aufführung fast Wunder, deutet aber zugleich hin auf die größte Schwäche des Werkes, seine gänzliche Handlungsarmut.

Wieder liegt ein Goldonisches Lustspiel zugrunde, das sich im Original (es ist in venezianischem Dialekt geschrieben) „I quattro rusteghi" betitelt. Diese vier Grobiane, von denen jedoch nur zwei eigentlich hervortreten, sowie die anderen Personen, die der Theaterzettel verzeichnet, sind keine Menschen, sondern blutleere Theaterfigurinen, deren Wohl und Wehe uns völlig gleichgültig läßt, und über deren alberne Späße man höchstens hier und da einmal zu lachen vermag. Die Handlung selbst ist von einer ungewöhnlichen Dürftigkeit. Einer der beiden Grobiane will seine Tochter mit dem Sohne des anderen Grobians verloben, ohne daß, wie die beiden Väter vorher ausmachen, die jungen Leute sich vor der Hochzeit kennen lernen dürfen. (Ein Grund für dieses sonderbare Verfahren wird nirgends angegeben.) Doch es gelingt dem als Frau verkleideten Bräutigam, einen Augenblick seine Zukünftige zu sehen und natürlich gleich ihr Herz zu gewinnen. Unglücklicherweise kommt sein Vater dazu und verprügelt ihn furchtbar. Schließlich aber willigen die Grobiane, die inzwischen alle möglichen Maßregeln erwogen hatten, doch ein, daß die beiden jungen Leute ein Paar werden.

Man denke sich nun diese Handlung (lucus a non lucendo) auf drei volle Akte verteilt und ermesse danach den Grad von Kurzweiligkeit, den solch ein Stück haben mag. Im ersten und im dritten Akt passiert so gut wie gar nichts, und nur am Schluß des zweiten Aktes bringt die forcierte Prügelei etwas Leben hinein. Wo da die Musik ihr eigenstes Wesen entfalten sollte, bleibt um so unsicherer, als der Dialog aus dem Goldoni oft wörtlich beibehalten wird. Man redet hin und redet her über die unwichtigsten Dinge, dazwischen werden ein paar niedliche Scherze gemacht, und dazu sind im Orchester, dessen Sprache jede Kohärenz vermissen läßt, oft recht liebenswürdige, aber stets sehr kurzatmige Motivchen mosaikartig aneinandergereiht. Es sind lauter hübsche Stücke, fehlt leider nur das geistige Band! Und was das schlimmste ist: Wolf-Ferrari, von dessen frischer Begabung man mit Recht ein gutes, vornehm-komisches musikalisches Lustspiel erwarten durfte, ist zur Operette herabgestiegen. Die Banalität und Unoriginalität der Melodie ist oft geradezu erstaunlich selbst für den, der nicht berufsmäßig auf Reminiszenzenjagd ausgeht und der einer komischen Oper schon etwas zugute hält. Aber allzuoft nähert sich der hier eingeschlagene Weg bedenklich der Operette, deren ominöse Walzerrhythmen jeden Augenblick auftauchen. Die harmonischen und instrumentalen Mittel muß man als oft recht dürftig bezeichnen. Gewiß ist es eine schöne Sache um die Mäßigung der Ausdrucksmittel, namentlich in der komischen Oper, deren musikalische Sprache nicht leichtflüssig genug sein kann. Aber soll man sich denn deshalb gleich künstlich um ein Jahrhundert zurückschrauben, muß man allen modernen Errungenschaften entsagen und in einem Stil musizieren, der schon einem Mozart als unmodern erschienen wäre? Namentlich auf harmonischem Gebiet arbeitet Wolf-Ferrari in diesem Werke nur mit abgebrauchten Phrasen, und auch melodisch überwiegen die Gemeinplätze. Daneben gibt es gewiß

manche charmante Einzelheit, die an das viel bessere vorige Werk erinnert. Aber man wird nirgends den Eindruck haben, einem Kunstwerk von ausgesprochener Physiognomie gegenüberzustehen. Gleichsam improvisiert und ohne jede Selbstkritik ist das alles offenbar zu Papier gebracht, wie es die Gunst oder Ungunst der Stunde mit sich brachte. Eine solche Art zu arbeiten mochte vor fünfzig Jahren einem Erfindergenie noch anstehen, aber gegenwärtig dürfte es sich selbst ein Rossini überlegen müssen, ähnlich zu verfahren. Edgar Istel

Wie's gemacht wird

Man schickt uns die Anzeige eines Konzertes, welches der Kammersänger Dr. Briesemeister, der Loge der Bayreuther und Münchner Festspiele, und der „Wagner-Interpret“ Dr. Alex. Dillmann im Februar in Karlsruhe gaben. Titel: „Moderner Abend“; Vortragsordnung: Parsifal-Vorspiel von Richard Wagner, Sechs Lieder von Julius Katz, Menuett von J. Katz, Loges Erzählung von R. Wagner, Wotans Abschied von R. Wagner, Feuerzauber von R. Wagner, Walkürenritt von R. Wagner, „Am stillen Herd“ von R. Wagner, „Winterstürme wichen dem Wonnemond“ von R. Wagner. J. Katz ist Redakteur des einflußreichsten Lokalblattes am Orte. Nehmen wir an, daß diese Koppelung mit einem Genie von Weltbedeutung ihn verdrossen hat. Und die beiden Herren Künstler-Doktoren, was entschuldigt für diesen „Modernen Abend“ sie?

Zur Konzertreform

In dem Bestreben, ihre Konzertdarbietungen einheitlicher, als früher, zu gestalten, hatte die Leitung der Symphoniekonzerte im kgl. Opernhause zu Dresden in der abgelaufenen Winterspielzeit mehrere beachtenswerte Aenderungen in der Programmaufstellung eintreten lassen. Im wesentlichen handelte es sich darum, den Charakter des Orchesterkonzerts auch denjenigen Abenden zu wahren, an denen Solisten mitwirkten. Die Aenderungen erstreckten sich nach zwei Richtungen. Erstens waren gesangssolistische Darbietungen ausgeschlossen. Auf die Möglichkeit, irgend eine Opernarie oder gar Opernszene in demselben Raume konzertmäßig zu hören, in dem man die gleiche Musiknummer an anderen Abenden in szenischer Darstellung genießen konnte, mußte man diesmal verzichten. Die wichtigste Aenderung aber bestand darin, daß die Instrumentalsolisten lediglich Stücke mit Orchesterbegleitung spielten, daß also die üblichen Solonummern wegfielen. Zum Teil spielten die betreffenden Künstler ein mehrsätziges Konzert und später noch ein einsätziges Konzertstück (z. B. Klavierkonzert in G-Dur von Beethoven und Wandererphantasie von Schubert-Liszt), zum Teil beschränkten sie sich auf das Konzert. Aber alle verzichteten auf Zugaben, halfen auch auf diese Weise die Einheitlichkeit eines Konzertabends zu wahren. Die Namen der Braven, die so selbstlos ihre eigenen Virtuosengelüste dem allgemeinen Kunstinteresse unterordneten, verdienen genannt zu werden. Es waren: Alfred Reisenauer, Eugen d'Albert, Guilhelmina Suggia, Ernst von Dohnányi, Friedrich Kreisler und Mary Hall. Das Publikum konnte sich übrigens nur schwer daran gewöhnen, keine Zugaben zu erhalten.

Eugen Thari

(Wie schwer es selbst zielbewußten Künstlern fällt, die Reform der Programme durchzuführen, beweist der Fall in Frankfurt a. M. Da hat Siegmund von Hausegger jetzt die Leitung der Museumskonzerte niedergelegt, weil seine Reformbestrebungen beim Publikum nicht gewürdigt wurden und bei der Kritik keine Unterstützung fanden. Es will mir

scheinen, als habe Hausegger die Flinte etwas zu früh ins Korn geworfen. Das Beharrungsvermögen der Menschen ist groß; aber hat man den toten Punkt überwunden, geht's meist überraschend schnell weiter. Freilich: wo der Dirigent von der Gunst eines zahlenden Publikums abhängt, wird es gewagt sein, die Reform zu versuchen, außer in den größten Städten. Erst müssen die um künstlerische Persönlichkeiten gescharten Musikvereine vorangehn. Dann folgen die Publikumskonzerte von selber nach.) B

Ⓖ Hermann Teibler †

Plötzlich, mitten im regsten Schaffen hat der Tod Hermann Teibler abberufen. Er stand uns nicht allein als Mitarbeiter nahe, sondern auch dadurch, daß die früher von ihm herausgegebene „Neue musikalische Rundschau" seinerzeit mit dem Kunstwart verschmolzen worden ist. Als er vor acht Jahren seine blühende Musikschule in einer deutschböhmischen Landstadt losschlug, um sich und seiner Familie in München eine neue Existenz zu schaffen, bangte wohl manchem um das Schicksal des unverbesserlichen Idealisten. Er aber hat sich durchgerungen. Ohne andere Gunstwerber als sein tüchtiges Können und sein sympathisches Wesen. Er hatte die Kraft des Wohlwollens und gehörte nicht zu den Kritikern, bei denen die Liebe fehlte. Er schrieb nicht so sehr als Zensor denn als sich einfühlender Deuter der Musik. Und seine Verdeutschungen der Opern Wolf-Ferraris gehören zu den besten Leistungen unserer Uebersetzungskunst in ihrer Art. Ehre seinem Andenken! R B

Umschau

Im Bremer Protestantenverein berührte kürzlich Pastor Sonntag in einem Vortrage die Frage des **Nackten in der Kunst**. „Hat es nicht auch große Künstler gegeben," sagte er u. a., „die Gewandstatuen geschaffen haben, aller Ehren wert? Fängt die Kunst da an, wo die Kleider aufhören? Und ist nicht auch pädagogische Rücksicht zu nehmen, daß man unbekleidete Kunstwerke wohl in die Kunsthallen, aber nicht auf die Straßen stellen sollte? Sagt man ein Wort darüber, dann rümpfen die Radikalen die Nase: Auch so ein Prüder!" Das Wort „Unbekleidete Kunstwerke" hätte der Redner wohl besser nicht gebraucht, denn es erinnert in der Tat an die angezogene Venus und den Apoll in Badekleidung, über die der „Simplizissimus" gelegentlich spottet. Sachlich trat dem Verfasser Gustav Pauli entgegen. Er führte die Ungeheuerlichkeiten gewisser mittelalterlicher Kunstgebilde sowie die Zerfahrenheit, Sinnlosigkeit und Unbequemlichkeit der Geräte und Gebäude des neunzehnten Jahrhunderts geradezu auf die Mißachtung des menschlichen Körpers als eines Gegenstandes ästhetischer Betrachtung zurück, da dadurch das natürliche Maß der Dinge entfernt wurde. Im Anschlusse an diesen Gegenstand sei auf eine längere Studie über „**Kleidung als Ausdruck**" hingewiesen, die Theodor Lipps in der Monatsschrift Deutschland (1/2) veröffentlicht hat.

Die Unterschiede zwischen **Werkform und Kunstform** ruft Konrad Lange ins Gedächtnis, indem er in den Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe (2) der „Entstehung der dekorativen Kunstformen" nachgeht. Ihm scheint ein „Hauptirrtum der materialistischen Aesthetiker", daß sie die praktisch bedingte Grundform des Werkes, die vom Gebrauchszweck und Material abhängt, mit der Kunstform identifizierten. Die Form ist nach Lange ein Kompromiß aus einander teilweise widersprechenden Tendenzen. So z. B.

Bildende und angewandte Kunst

beim Stuhl: die materialgerechte Konstruktion verlangt Geradlinigkeit, die Rücksicht aber auf den Gebrauchszweck, auf einen bequemen Sitz, verlangt Biegung und Schweifung des Holzes. Lange fordert demgemäß: Die modernen Künstler sollten statt der Materialgerechtigkeit der Form das Recht der künstlerischen Phantasie im Gegensatz zu Zweck und Material möglichst entschieden betonen. Die Frage, welchem ästhetischen Bedürfnisse denn nun die dekorativen Kunstformen ihre Entstehung verdanken, beantwortet er seiner Illusionstheorie gemäß. Die Kunstform werde zu einer Analogieschöpfung der Natur, sie wolle nicht allegorisch-symbolisch veranschaulichen, z. B. die statische Leistung einer Säule. Sondern: „Indem die Kunstform dem organischen Leben angenähert wird, gibt sie Veranlassung zu einer Illusion, einer Scheinvorstellung, die geradezu in einem Gegensatz zu der wirklichen Funktion der Werkform steht." Lange schließt: wir verlangen bei jeder kunstgewerblichen Schöpfung ein Doppeltes zu sehn: „erstens die dem praktischen Zweck angepaßte aus dem Material entwickelte Werkform, zweitens die durch Analogie von Naturformen, durch Anklang an das Organische erzeugte Kunstform. Und die Bedingung der dekorativen Schönheit ist eben die, daß beide Elemente am Kunstwerk zu klarem und unzweideutigem Ausdruck kommen. In der richtigen harmonischen Ausgleichung der illusionsstörenden und illusionserregenden Elemente besteht wie in jeder Kunst das Geheimnis des Stils, der höheren künstlerischen Wirkung." Möge der Aufsatz nicht dahin mißverstanden werden, daß die auch von Lange geforderte Werkform der Willkür auszuliefern sei; das Verlangen nach „freier" Gestaltung hat unserm Kunstgewerbe wohl mehr geschadet, als das nach konstruktiv strenger. Das Gefühl, daß unsre neuen Möbel sehr oft konstruiertes Gerüst bleiben, statt sich zum Leben zu organisieren, werden aber schon viele mit dem Verfasser teilen.

Neben dem Nutzen, den die künstlerische Hebung des Gewerbes gebracht hatte, ist etwas weniger Erfreuliches gekommen: Die Neigung, sich auf das dem Raume wie der geistigen Bedeutung nach Kleine zu beschränken. So urteilt Carl Fries im „Deutschland" (3). Er gibt dann nach einer Entwicklungsskizze der plastischen Stile der „Modernen Plastik", in der das Wollen stärker sei als das Können, den Rat, sich eingehender mit der „kolossalen Kunst der vorgriechischen Zeit" zu beschäftigen. Eine neue große Bewegung aller Kreise sei durch die Bibel-Babelfrage hervorgerufen worden, eine Bewegung, „deren Kulturbedeutung ganz unberechenbar" sei. Die Künstler sollten statt der Kunstzeitschriften die archäologischen Fachblätter und Veröffentlichungen durchsehn. Da würden sie z. B. die mächtigen Gestalten uralter Perserkönige abgebildet finden, die mehrere hundert Meter hoch über dem Beschauer in die freie Felswand gemeißelt seien. „Wäre es nicht möglich, ähnliches auch bei uns einzuführen? . . Dort, in Vorderasien, liegt die Heimat menschlicher Kultur, wie man erst jetzt einzusehen beginnt, und die Kunst wird von diesem neugewonnenen Resultat nicht unberührt bleiben können." — Unsre Plastik hat von alten Kolossalfiguren immerhin schon mehr gelernt, als Fries bekannt zu sein scheint, schon Werke wie Lederers Bismarckdenkmal für Hamburg beweisen das.

Wir haben im Kunstwart oft davon gesprochen, wie sehr unsre modernen Münzen Ausdruck sind einer ästhetischen Unkultur. Jetzt erhebt auch ein Künstler, der Darm-

städter Bildhauer Rudolf Bosselt in einer Studie über die „Kunst der Medaille" seine Stimme zu folgender Anklage: Wenn unsre Münzen „nichts weiter sein sollten als Metallscheiben mit Wertangabe, so genügte es, daß dieser Wert in klarer, schöner Ziffer angegeben würde! Aber unsere Geldstücke tragen Bildnisse, die Bildnisse der Münzherren, und das sollte sie zu Kunstwerken stempeln." Ach, diese schematisch „guillotinierten" Fürstenbildnisse, diese ausdruckslosen Rückseiten mit der so korrekten, gutgesinnten Schrift! Unsre Münzen sind weiter nichts als Ziffern, die nur noch addiert werden, „und wir sind nicht einmal konsequent genug, dann wenigstens alles wegzulassen, was sie in Verdacht bringen könnte, mit der Kunst unerlaubte Beziehungen zu unterhalten". Wir dürfen verraten, daß der Dürerbund positive Versuche in der Arbeit hat, um diesem und dem deutschen Briefmarkenelend abzuhelfen.

Zum Schlusse noch „Zehn Gebote für unser Heim" in der Form, wie sie Ernst W. Bredt in der „Innendekoration" (Januar) aufgestellt hat.

I. Du sollst in deinem Heime bekennen, daß nur deine Zeit Recht, Vermögen und Pflicht hat, ein Neues und Ganzes widerspruchslos zu unserem inneren und äußeren Leben zu gestalten.

II. Du sollst nicht auffallen wollen und nie prahlen mit dem Bekenntnis deines Geschmacks.

III. Du sollst einen Raum dir freihalten von allem Alltäglichen und Häßlichen, damit nichts deine Festfreudigkeit störe, wenn du sie suchst.

IV. Du sollst nicht wähnen, das hieße ererbte Kultur ehren, wenn du beim Trödler altmodischen Hausrat kaufst.

V. Du sollst Kunstwerke nicht so aufstellen, daß ihre Wirkung ertötet und der Künstler mißachtet werden muß.

VI. Du sollst keusche Nacktheit auch im Bilde ehren, wie einen Tempel Gottes, doch verbannen sollst du alle lüsternen Bilder, die keinen Wert haben.

VII. Du sollst kein Plagiat dulden, noch ein Material oder eine Technik vortäuschen, die für dein Heim zu kostspielig wäre.

VIII. Du sollst nicht durch schlechte Vervielfältigungen von Werken falsches Zeugnis von den Künstlern abgeben.

IX. Du sollst nicht Liebhabereien deines Nachbars oder deiner Nachbarin annehmen.

X. Du sollst nur nach deinen Mitteln dein Heim gestalten und nichts für besser halten, was nur kostbarer ist.

Nochmals Maler-Erziehung

Der kleine Aufsatz über diesen Gegenstand hat mir eine große Menge Briefe ins Haus gebracht. Ich habe den Eindruck, daß ich mit jener Erörterung Schäden berührt habe, die noch weit größer sind, als es anfangs schien. Deshalb möchte ich eine Zuschrift hier wiedergeben, die von Beobachtungen auf verwandtem Gebiet berichtet. Die Verwaltung des „Kosmos", der Gesellschaft der Naturfreunde in Stuttgart schreibt mir:

„Ganz die entsprechende Erfahrung, wie Sie, haben wir besonders dann gemacht, als wir für unsere naturwissenschaftlichen Publikationen Zeichner suchten, besonders für das »Leben der Pflanze«, ein Gegenstück zu Brehm. Die jungen Leute können alle nicht korrekt zeichnen und haben vor allen Dingen keine Technik. Ja, sie halten es für eines Künstlers unwürdig, einen naturwissenschaftlichen Gegenstand korrekt durchzuzeichnen. Erst mit unendlicher Mühe ist es uns gelungen, einen viel zu

kleinen Stamm Zeichner nach und nach heranzubilden. Natürlich gehört Fleiß dazu, hier etwas Gutes zu leisten, aber dann würde es auch bezahlt und man müßte nicht große Werke ins Ausland vergeben. Ein neues geplantes Insektenbuch konnte, wie wir hören, in Deutschland nicht gezeichnet werden, sondern wird jetzt im Ausland vorbereitet und in Deutschland nur gedruckt, einfach deshalb, weil es unter den 30—40 000 deutschen Zeichnern niemanden gab, der korrekt nach der Natur die sehr zarten Insektenzeichnungen herstellen konnte. Wie elend sind deshalb auch die meisten Bilder in unseren naturwissenschaftlichen Schulbüchern ausgeführt! Da ist immer ein Bild von einem älteren Werk ins andere hinübergenommen oder abgezeichnet, wenn Sie die Bilder verfolgen, so werden Sie finden, daß sie immer schlechter werden; man kann mit einiger Aufmerksamkeit sehen, wie z. B. Bilder aus »Rösel von Rosenhof« oder einem anderen klassischen Insektenwerk in den »Brehm« übergingen und von da in irgend einem Schulbuch, abermals verschlechtert, kopiert wurden.

Wir sehen übrigens tagtäglich, daß auch diejenigen unserer illustrierten Zeitschriften, die Bilder aus der Tagesgeschichte bringen wollen, von seiten der Zeichner immer liederlicher bedient werden. Vergleichen Sie, bitte, die Kriegsbilder der letzten Nummern der Leipziger »Illustrierten Zeitung« mit den Kriegsbildern der sechziger und siebziger Jahre, die ebensowenig naturgetreu sind, wie die jetzigen, aber doch Phantasie, eine korrekte Schule und genaue Beobachtung (z. B. der Uniformen) verrieten. Daß uns gerade die als oberflächlich verschrienen Franzosen hierin über sind, ist höchst traurig."

Ich meine, daß die Beobachtung einer solchen Verlagsanstalt sehr zu denken gibt. Ich glaube zwar nicht, daß es tatsächlich in Deutschland niemanden gäbe, der die nötigen Fähigkeiten und Kenntnisse besäße. Jedenfalls aber gibt es nicht genug entsprechend ausgebildete Leute, um sie für den bestimmten Zweck zu finden. Es wäre gut, wenn diese Angelegenheit nicht eher Ruhe fände, als bis ihre Wichtigkeit in den maßgebenden Kreisen eingesehen wird.

Sch-Nbg

„Moderne Illustratoren" In zwölf reich illustrierten Heften in Quartformat soll unter obigem Titel ein Werk gegeben werden, das, wie die Ankündigung des Verlages (Piper & Co., München) besagt, dann ein vollständiges und einheitliches Bild der Kunst der Gegenwart vermitteln werde, soweit sie modernes Leben illustriert. In den vorliegenden sieben Heften (zu 3 Mk.) lernt man Th. Th. Heine, Baluschek, Toulouse-Lautrec, Eugen Kirchner, Oberländer, Ernst Neumann, Munch natürlich nicht erschöpfend, aber doch in gutem bildlichen Material ganz anschaulich kennen. Sammlungen wie diese werden in der Regel als Bilderbücher für Erwachsene gegeben und genommen; gilt ja doch selbst der ganze Schriftteil unserer Kunstzeitschriften oft nur als „Füllung". Auch „Füllung" kann sehr würzig oder nahrhaft, mindestens schmackhaft sein. Schade, daß Hermann Eßwein, der seine Illustratoren unter die größten Gesichtspunkte zu zwingen sucht, ob's gehen will oder nicht, sich dabei im Ton vergriffen hat: es wird selbst unsereinem oft schwer, zu verstehen, was er meint; und wir sind doch ziemlich abgehärtet. Man halte sich eben ans Bildliche; man wird dabei, wenn man nicht gar zu hohe Ansprüche macht, gut auf seine Rechnung kommen.

K

Vermischtes

Nochmals: Köln und sein Karneval

Der Aufsatz in unserm zwölften Hefte hat nicht nur zu einer Anzahl von privaten Zuschriften, sondern auch zu verschiedenen Zeitungsartikeln Anlaß gegeben. Der Herr Verfasser (dessen Namen wir übrigens im Interesse der reinen Sachlichkeit dieser Polemik gegen seinen eigenen Wunsch durch das „Rhenanus" ersetzten) schreibt uns dazu:

„Eine Gruppe meiner Gegner wird aus katholischen Lesern gebildet, aber mit diesen kann ich mich leicht einigen, denn hier liegt einfach ein Mißverständnis zugrunde. Sie haben an dem letzten Abschnitt meines Artikels Aergernis genommen. Mir ist es aber nicht im entferntesten eingefallen, mit der Bemerkung: »Und absolviert; denn Köln ist gut katholisch«, einen Angriff auf das Sakrament der Beichte zu tun. Man lese diese Worte ironisch, wie sie gemeint sind, und man wird ihren Sinn nicht verfehlen: sie wollen die Zeichnung des kölnischen Charakters vervollständigen, indem sie seine Läßlichkeit auch in religiösen Dingen andeuten. Wie recht ich damit habe, bestätigen eben diese Zuschriften selbst, wenn sie auf den unausgesetzten Kampf der katholischen Geistlichkeit gegen den Karneval hinweisen. Man denke: im »deutschen Rom« sind alle Anstrengungen des Klerus in Predigten, Betstunden, Sühneandachten u. a. so fruchtlos, daß nicht einmal die schlimmsten Mißstände gehoben werden; die »Kölnische Volkszeitung« hat heuer selbst festgestellt, daß von einer Besserung des Straßentreibens nichts wahrzunehmen und daß die Gemeinheit kaum zu überbieten sei.

Die zweite Gruppe meiner Gegner bilden, ich will der Kürze halber sagen: die Lokalpatrioten. Auch wenn man den Karneval nicht liebt, sagen sie, so ist es doch absurd, von einem Kulturschaden zu sprechen. Die geistig Regsamen, auf die allein es ankommt, sind in Köln nicht mehr als anderswo in der Minderheit. Es werden durch die Stadt und durch Private bedeutende Aufwendungen für Kunst- und Bildungszwecke gemacht; im Theater wie in Vorträgen und Konzerten wird uns keine bedeutende Erscheinung vorenthalten. Die Gürzenichkonzerte und -proben werden nicht nur von einem Schaupublikum besucht; erst recht nicht die Kammermusikabende, und so ist es eine Einseitigkeit, ja eine Verleumdung, eine Stadt wie Köln als von stumpfsinnigen Spießern bevölkert hinzustellen.

Daß es auch in Köln gebildete Menschen gibt, glaubte ich nicht erst bezeugen zu müssen, denn ich rechne mich selber zu ihnen — aber mir schien die Frage von Wert, wie **groß** und wie **einflußreich** diese Oberschicht ist und ob sie einen organischen Zusammenhang mit dem Gesamtwesen der Stadt zeige. Denn worum handelt es sich? Wir fragen damit den Vorort eines uralten Kulturgebiets, Preußens drittgrößte Stadt nach ihren Leistungen und ihrem Werte für unser heutiges Geistesleben. Hier genügt es doch kaum, auf Bildungsmöglichkeiten hinzuweisen; es fragt sich, wie man von ihnen Gebrauch macht.

Das **Schauspiel** hat in Köln stets eine untergeordnete Rolle gespielt. Jeder Theaterpächter, dem sein Geldbeutel lieb war, mußte es zugunsten der Oper vernachlässigen. Seit zwei Jahren hat nun die Stadt die Theater übernommen und läßt sich die Pflege auch des Schauspiels angelegen sein: zum ersten Mal, seit Köln steht, werden nach einem guten Spielplan treffliche Vorstellungen herausgebracht. Aber — vor

leeren Häusern. Nur wenn bei den „Volkstümlichen Vorstellungen" der Kölner sich für anderthalb Mark auf die „feinen Plätze" setzen kann, ist er dabei. Dagegen sind die drei Variétés immer voll.

Man kann sich hiernach schon ein Bild machen, wie verbreitet das Interesse für schöne Literatur ist, was und wie man liest. Die sozusagen amtliche Pflege dieser Dinge wird von der Literarischen Gesellschaft wahrgenommen; ihres Schoßes schönste Frucht sind die in ihrer eiteln Lächerlichkeit hier von andrer Seite schon mehr als einmal gekennzeichneten Fastenrathischen »Blumenspiele«. Außerdem gibt es zwei Zyklen wissenschaftlicher Vorträge (sie sind es, die Karnevals wegen eine Unterbrechung von zwei Monaten erfahren), die über die Köpfe der meisten Zuhörer hoch hinweggehen. Wenn dann mal ein Redner kommt, der dieses Publikum schon kennt und entsprechend behandelt, so ist das Schauspiel nicht für alle Beschauer erquicklich.

Zur bildenden Kunst. Abgesehen von zwei kleinen Ausstellungen Kölnischer Künstler, ist die heurige Kunstausstellung in Köln die erste überhaupt. Das städtische Museum hat in den allerletzten Jahren hastig einigen »Modernen«, darunter Böcklin, Aufnahme gegönnt; der Kunstverein verteilt ergreifende Nietenblätter. Daß Leibl zu seinen Lebzeiten von seiner Vaterstadt nie beachtet worden, ist bekannt. Wie der Sturm und Drang der neunziger Jahre auf literarischem Gebiete, so ist auch die neue Bewegung in der Malerei, im Kunstgewerbe, in der Architektur wie ein fernes Gewitter mit leisem Wetterleuchten am Horizonte von Köln vorbeigezogen. Die spärlichen Kunsthandlungen können Wunderdinge vom kölnischen Kunstsinn und Geschmack erzählen. Nicht einmal ein moderner Photograph wagt sich hierher. Man lese übrigens, was unter einem andern Gesichtswinkel zufällig eben jetzt Paul Schubring hierüber in der »Hilfe« (Nr. 12) sagt.

Doch alles ist gerettet, wenn Köln Musikstadt ist. Jene bewußte Oberschicht, deren Kraft wir bisher nicht entdecken konnten, übt sie vielleicht auf diesem Gebiet um so mächtiger aus? Der Stand musikalischer Kultur bemißt sich, darüber wird Einigkeit herrschen, nicht nach dem Besuch von Abonnementskonzerten, sondern nach der Pflege der Kammermusik und der Hausmusik. Köln hat zwei Kammerquartette hervorragender Mitglieder der städtischen Kapelle. Das eine davon kann zwar in Bonn populäre Abende geben, in Köln aber besteht es nur dadurch, daß die Konzertgesellschaft es finanziell sichergestellt hat. Das zweite Quartett fristet mit Not und Mühe sein Dasein. Eine Bläservereinigung hat sich wieder auflösen müssen. Als »Beispiel« neben diesem »Gegenbeispiel« führe ich das nahe Frankfurt a. M. an, wo fünf bis sechs Quartette bestehen und blühen. Aber vielleicht werden fremde Künstler wohlwollender aufgenommen? Für ihr Auftreten bestand früher der schönste Rahmen in den von Herrn Heyer ins Leben gerufenen Musikabenden; hier machte man die Bekanntschaft mit jeder Art von Kammermusik, hier hörte man die »Böhmen«, die Rosées, Harald Bauer, die Wedekind und was der Träger glänzender Namen mehr waren. Aber die Heyerabende haben längst aufhören müssen. Im Winter 1902 brachte noch einmal eine Gesellschaft sechs billige Künstlerkonzerte heraus; der Versuch wurde nicht wiederholt; man muß nach Bonn, Düsseldorf, Siegen gehen, um d'Albert, Sarasate, die Rosées oder sonst wen

zu hören. Daß der Kölner Reitzel geistvolle Erläuterungen am Klavier gibt, erfahren wir aus auswärtigen Zeitungen. Doch halt, Burmester hat's vor vier Monaten einmal mit Köln versucht und zwei Konzerte gegeben; nach dem ersten konnte ein Rezensent witzeln, der berühmte Solo-Violinist werde sein zweites Konzert wohl ganz solo spielen.

Ich denke, das genügt. Man kann hiernach ahnen, wie die Hausmusik gepflegt wird, aber auch, welch tiefes Bedürfnis die Besucher in die Gürzenichkonzerte zieht. Im vorigen Winter wurde Straußens viel umstrittene Domestica zum ersten Mal hier aufgeführt, zusammen mit »Tod und Verklärung«, die wir mehrere Jahre nicht mehr gehört hatten. Zwei Tage vorher gab ein hiesiger Musiker, der als genauer Kenner gerade der wagnerschen und nachwagnerschen Musik bekannt ist, eine ausführliche Erläuterung beider Werke, die er zugleich vollständig auf dem Klavier wiedergab; der Vortrag, der ersten Ranges war — auch Steinbach wohnte ihm bei —, fand, mehrfach angekündigt, zu billigem Preis und bei bequemer Stunde, an einem Sonntagvormittage statt. Wie viel von den mehreren tausend Besuchern des Konzertes und der Generalprobe haben von dieser einzigartigen Gelegenheit Gebrauch gemacht? Sechzig!

Jeder wird zugeben, dies sind außergewöhnliche Zustände, von denen auch weitere Kreise erfahren müssen. Es ist nicht gleichgültig, welchen Stand eine nach Geschichte, Lage und Macht so bedeutende Stadt wie Köln in unserer Kultur einnimmt. Die Männer, die hier seit den letzten Jahren eine leise Besserung herbeiführen konnten, mögen sich durch diese »Enthüllungen« unterstützt fühlen; ich selbst kann an einen dauernden Erfolg ihrer Bemühungen leider kaum glauben. »Streng bewahrt in keuscher Knospe« blüht noch der »Geist« des »rheinischen Frohsinns«."

Wasserwirtschaft im Harze

Unter Hinweis auf unsern Rundschau-Beitrag im zweiten Februarhefte schreibt uns die „Gesellschaft zur Förderung der Wasserwirtschaft im Harze" das Folgende, das die mitgeteilten Tatsachen in wesentlich erfreulicherem Lichte erscheinen läßt:

„Die Gesellschaft zur Förderung der Wasserwirtschaft verfolgt keinerlei geschäftliche Interessen, was schon daraus hervorgeht, daß ihre ordentlichen Mitglieder ausschließlich staatliche Behörden, Gemeindebehörden und Korporationen sind. Der Charakter der Gesellschaft ist ein lediglich wissenschaftlicher. Sie hat sich zur Aufgabe gestellt, ganz allgemein für das Gesamtgebiet des Harzes Studien und Erhebungen über die durch den ungeregelten Abfluß der Harzgewässer entstehenden Schäden und ihre Beseitigung oder Herabminderung anzustellen. Die Anlage von Stauweihern kommt nur insofern in Betracht, als sie für die Beseitigung oder Herabminderung der Hochwasserschäden ein, wenn auch als besonders wirksam anerkanntes Mittel bilden. Keineswegs aber liegt es in der Absicht der Gesellschaft, den Bau von Stauweihern um ihrer selbst willen als Kraftquelle zu betreiben, vielmehr nur so weit, als sie zur Beseitigung der Schadenwässer, deren Wirkung oft erschreckend ist, und zur Lieferung von Trinkwasser usw. notwendig sind. Aber auch in diesem Falle werden sie überall dort zu unterbleiben haben, wo eine Beeinträchtigung der landschaftlichen Schönheiten des Harzes zu befürchten ist. In wie hohem Maße der Gesellschaft die Erhaltung der Harzschönheiten am Herzen liegt, ergibt sich auch daraus, daß schon bei der

Gründung der Gesellschaft ein besonderer landschaftlicher Ausschuß vorgesehen wurde, dessen Aufgabe darin bestehen wird, sobald irgend ein Projekt, z. B. ein Stauweiher, in greifbare Nähe gerückt ist, es nach der landschaftlich-ästhetischen Seite zu prüfen. Wie auf der konstituierenden Generalversammlung der Gesellschaft von Herrn Kreisdirektor Krüger ausgeführt wurde, wird er »zunächst die Veränderungen des landschaftlichen Bildes festzustellen haben, welche durch Ausführung des Projektes veranlaßt und nach Fertigstellung desselben eintreten werden. Er wird zu prüfen haben, ob diese Veränderungen eine Verminderung der landschaftlichen Schönheit zur Folge haben, und er wird alsdann weitere Vorschläge über die Gestaltung der Umgebung und der Talsperren selbst zu machen haben. Insbesondere wird er auch sein Augenmerk darauf zu richten haben, daß die angesammelte Wasserkraft nicht einseitig und ausschließlich für industrielle Zwecke verwandt wird, daß vielmehr eine hinlängliche Wassermenge ständig zur Verfügung bleibt, um den das Gebirgstal entlang führenden Flußlauf mit Wasser zu versorgen.« Für den zu schaffenden landschaftlichen Ausschuß ist endlich, was noch besonders bemerkt sei, die Zuwahl von Sachverständigen: hervorragenden Künstlern, Forstästhetikern u. a. m., vorgesehen und zunächst Herr Professor Schultze-Naumburg hierfür in Vorschlag gebracht worden.

Wir glauben, daß Sie den vorstehenden Ausführungen entnehmen können, daß die »Gesellschaft zur Förderung der Wasserwirtschaft im Harze« die für die Entwickelung der ästhetischen Kultur in Deutschland so wertvollen Bestrebungen des Kunstwartes in keiner Weise durchkreuzt, daß sie vielmehr im Gegenteil bei jeder ihrer Maßnahmen die Rücksicht auf die Erhaltung der Naturschönheiten mit in den Vordergrund ihrer Erwägungen stellen wird."

Unsere Bilder und Noten

Der Kupferdruck vor diesem unserm Osterhefte zeigt Dürers „Allerheiligenbild" (wie man's nach Thausings Vorschlag zu nennen pflegt) oder seine „Anbetung der Dreifaltigkeit" (welchen alten Namen Wölfflin wieder zu gebrauchen rät), jetzt einen Schatz der K. K. Gemäldegalerie in Wien. „Wohl in keinem andern Erzeugnis der deutschen Malerei," sagt ein neuerer Kunsthistoriker von diesem Werk, „ist so viel Großartigkeit mit so viel Poesie vereinigt: man darf unbedenklich behaupten, daß diese Meisterschöpfung Dürers das erhabenste Werk der kirchlichen Kunst diesseits der Alpen ist." Mag man das überschwänglich finden, gewiß ist, daß Dürers „Anbetung der Dreifaltigkeit" eine wirkliche Vertiefung in ihre Welt mit ganz wundersamen Genüssen lohnt.

Unser Bild ist nicht, wie Raffaels gleichfalls der Dreifaltigkeit gewidmetes Freskogemälde von der „Disputa" im Vatikan zur Betrachtung für Große der Kirche und der Welt, es ist zur Erhebung für Arme im Leben und Bescheidene im Geiste geschaffen worden. Der Hellersche Altar war fertig, nun wollte sich Dürer von der Malerei figurenreicher Tafelbilder abwenden, zumal ihm das „fleißige Kläubeln" gar zu wenig einbrachte, noch aber harrte sein die Verpflichtung, einem Stift für verarmte alte Nürnberger Bürger, dem „Zwölfbrüderhause", das Altarbild zu malen.

Folgen wir bei der Deutung des Bildes nun Thausing: „So spiegelte sich der christliche Himmel in einer deutschen Seele! Da ist keine Versammlung von gewiegten, auf sich selbst beruhenden, einander widerstreitenden Geistern, abschließend in maßvoller Begrenzung. Alles geht hier auf in einem einzigen jubilierenden Gefühle, in der Freudigkeit an der Erlösung der Kreatur von allen Leiden durch das Mysterium des einen göttlichen Leidens. Welch ein Gedränge von endlosen seligen Heerscharen, die aus der leuchtenden Ferne hinstreben nach dem Urquell des Lebens! Und da thront in unbeschreiblicher Hoheit Allvater und hält von seinem Schoße herab das weltbegnadende Vermächtnis, den Kreuzesstamm, an dem der Mittler eben seinen Tod erleidet. Ein Kreis von Seraphim schließt sich über der Dreifaltigkeit; zu deren beiden Seiten reiht sich der Chor der dienenden Engel mit den Marterwerkzeugen an. Eine Stufe darunter öffnet sich der Kreis der Heiligen; zu unsrer Linken, also zur Rechten Gottes, geführt von der Jungfrau Maria, die Scharen der Märtyrer des Neuen Testamentes, zumeist durch Frauen vertreten; zur Rechten mit Johannes dem Täufer an der Spitze die alttestamentarischen Helden, darunter David und Moses, überhaupt, dem mehr tätigen als duldenden Charakter der Urzeit gemäß, meistens Männer. In den Gewändern dieser Sphäre sind die Farben Blau, Grün und Rosenrot vorherrschend. Daran schließt sich vorwiegend in Rot und Gold die Vertretung der kämpfenden und leidenden Kirche, nicht nach einzelnen Persönlichkeiten, sondern, den deutschen Begriffen jener Tage entsprechend, nach Ständen geschildert. Links die Geistlichkeit, voran der Papst. Mit einladender Handbewegung kehrt sich der Kardinal nach dem schüchternen Stifter zu, dem Metallgießer Landauer, der demütig anbetend dakniet, gefolgt von Frauen seiner Familie. Gewiß, an ernster Getragenheit, an Ebenmaß der Linien, wie an Durchbildung der Gestalten kann sich die Tafel Dürers mit Raffaels Fresko nicht messen. Auch in der Komposition kann die systematische Gründlichkeit und die überreiche Fülle der Figuren den Mangel an Flächenraum nicht ersetzen. Was bei Raffael in drei halbkreisförmigen Abstufungen hingelagert erscheint, türmt sich bei Dürer in fünf geschlossenen Kreisen übereinander auf, wenn wir die reizende Uferlandschaft, mit der das Bild unten abschließt, hinzurechnen. Unten im Vordergrunde dieser wundervollen Landschaft, in der rechten Ecke des Gemäldes hat sich Dürer selbst abgebildet, in ganzer Figur dastehend wie ein Sieger mit dem langen, wohlgepflegten Lockenhaare, angetan mit der faltenreichen Schaube, dem pelzverbrämten Festgewande jener Zeit. Er hält zu seinen Füßen eine Tafel mit der Inschrift, daß Albrecht Dürer, ein Nürnberger, das gemacht habe im Jahre 1511, darunter das Monogramm.“ Die Leser des Kunstwarts kennen dieses köstliche Selbstbildnis in Farben und fast in Originalgröße aus dem ersten Hefte dieses Jahrgangs.

Die Handzeichnung eines Engelkopfes von 1506, die der Bremer Kunsthalle gehört, scheint mir Dürer nicht, wie man annimmt, für sein Rosenkranzbild, sondern erst für den untergegangenen Hellerschen Altar verwendet zu haben. Wenigstens entspricht sie am meisten einem der Engelknaben, die auf der schlechten Frankfurter Kopie, an die wir uns halten müssen, um die Allerheiligsten auftauchen. Für mein Gefühl reichen nur ganz wenige Engelknaben der Kunst mit ihrer Schönheit an diesen heran, trotzdem die Zeichnung nicht überall die Sicherheit aufweist, die wir sonst an Dürers Studien bewundern. Das Knäblein hier ist kein Erdenkind mehr,

es ist sich der vollen Herrlichkeit, in der es weilt, mit der vornehmsten Ruhe des geläuterten reifen Geistes bewußt.

Zum fröhlichen Schlusse des Osterheftes der Feldhase von 1502 aus der Albertina in Wien. Er nimmt uns ja sicher die Annahme nicht übel, daß er zu denen seiner Gattung gehöre, die jetzt Eier legen. Man möchte schwören, meint Wölfflin, „es fehle kein Härchen, das Wunderbare ist aber nicht der Fleiß, sondern das künstlerische Gefühl, das das tausendfache Einzelne immer noch einem Gesamteindruck unterzuordnen imstande ist. Und wie ist die stoffliche Qualität empfunden!" Wir fügen bei: wie ist der ganze Kerl auch innerlich gesehen, wie ist sozusagen auch sinnender Geist und sorgendes Gemüt Meister Lampes empfunden! Wer sieht diesem Lebewesen an, daß es schon vor vierhundertundvier Jahren gebraten worden ist, wer meint nicht, er habe es erst vorigen Spaziergangs auf dem Acker Männchen machen sehn?

Wie unsre Leser wissen, sind die Meißner gerade über dem aus mehr als einem Grunde nicht unbedenklichen Ausbauen ihrer Domtürme. In unserm fünften Hefte war (auf S. 298) von dem „Schildbürgerstreich" die Rede, den sie dann durch Errichtung einer gelben Rieseneſſe neben ihrem Domberg ausführten. Jetzt ist das Wesen fertig, das Gerüst gefallen, und ist diese „Verschönerung" des Stadtbildes klar. Unsre Bilderbeilage „Aus Meißen" zeigt, wie's aussieht. Man wolle sich nicht nur die Esse, sondern auch das Gerüst auf der Burg im Bilde bedecken, dann wird man sehen, wie beinahe vollkommen schön der Umriß von beiden Seiten früher war. Es hätte alles so bleiben können — aber man hatte Geld. Geld zu „Verschönerungszwecken". Also verbrauchte man es so ausgiebig wie möglich zur Verhäßlichung: statt daß man die Verderbnis unten mit ihm hinderte, ließ man die zu und verwendete es, um auch oben zu verderben.

Und nun kommt noch das Satyrspiel. Die Aktiengesellschaft „Vereinigte Dampfziegeleien und Industrie" in Berlin, denen auch das Meißner Kollrappwerk und damit die neue Rieseneſſe gehört, schreiben uns auf unsre Notiz im ersten Dezemberhefte hin, „daß die Bauunternehmer des Domes gerade diejenigen gewesen sind, welche in der Hauptsache den kolossalen Umfang und die Höhe des Schornsteins verschuldet haben". Die Aktiengesellschaft sei durch jene gezwungen worden, für den Riesenschornstein Tausende und Abertausende unnütz auszugeben, „da fünfzig Jahre hindurch die kleinen danebenstehenden Essen vollständig genügt haben". Wir bekennen: nun wissen wir nichts mehr zu sagen, denn auf diese Mitteilung hin steht uns der Verstand still. Wird sie nicht bündig widerlegt, so wird man glauben müssen, man züchte in Meißen sportmäßig den Ruf, in Neu-Schilda zu wohnen.

Unsere Notenbeilage enthält zunächst einige Choralvorspiele Bachs, als Illustrationen zu dem Artikel von Karl Söhle, von dem auch alle Vortragsbezeichnungen herrühren. Es sei ausdrücklich betont, daß diese Vortragsbezeichnungen nicht als gemeinverbindliche Vorschriften, sondern nur als subjektive Auffassungen des Bearbeiters hingenommen werden wollen. — Ein freier Platz wurde benutzt, um den Choral „Soll's ja so sein" aus der Kantate „Ich elender Mensch" (Nr. 48) unterzubringen, der ebenso wie das folgende Stück den Artikel von Lüpke-Schweitzer erläutern soll. Hierzu nehme Lüpke selbst das Wort: „Der Choralsatz bildet ein schlagendes Beispiel dafür, wie Bach auch im einfach vierstimmigen Satze sich stets von den Gedanken des Textes leiten läßt, sodaß die Hälfte der Wirkung,

ja die eigentliche Verständlichkeit verloren geht, sobald man die Worte wegläßt. Und doch hat Bachs eigner Sohn und größter Schüler — Philipp Emanuel — die Choralsätze seines Vaters sammeln und ohne Text herausgeben können! Ein Zeichen, wie wenig selbst die Allernächsten seine wahre Größe ahnten. — Die genannte Kantate hat die Empfindungen tiefster Zerknirschung über die Sündhaftigkeit des Menschen zum Inhalt. Nachdem in dem tiefsinnigen Eingangschor die gesamte Menschheit ein Sündenbekenntnis abgelegt und ein darauf folgendes Altrezitativ die Not und den Jammer des einzelnen zu erschütterndem Ausdruck gebracht hat, sucht in dem vorliegenden Choral das zerrüttete Gemüt wieder Fassung zu gewinnen. Aber wie vibriert hier noch die Erschütterung bei dem Worte »Strafe«! Wie flehend und weich beruhigend ist die kühne Wendung bei den Worten »und schone dort«! Wie wird endlich das gequälte Gewissen gestillt durch die Vorstellung einer langen Buße! — Unsere Wiedergabe mußte sich wegen Raummangels leider auf zwei Systeme beschränken, sodaß die Feinheit der Stimmführung im einzelnen nicht klar erkennbar ist. Wer sich überzeugen will, daß Bach auch der einzelnen Chorstimme noch »deskriptive« Züge zuweist, studiere den Satz aus dem Klavierauszuge der Kantate, der jede Stimme auf ein eigenes System notiert. —

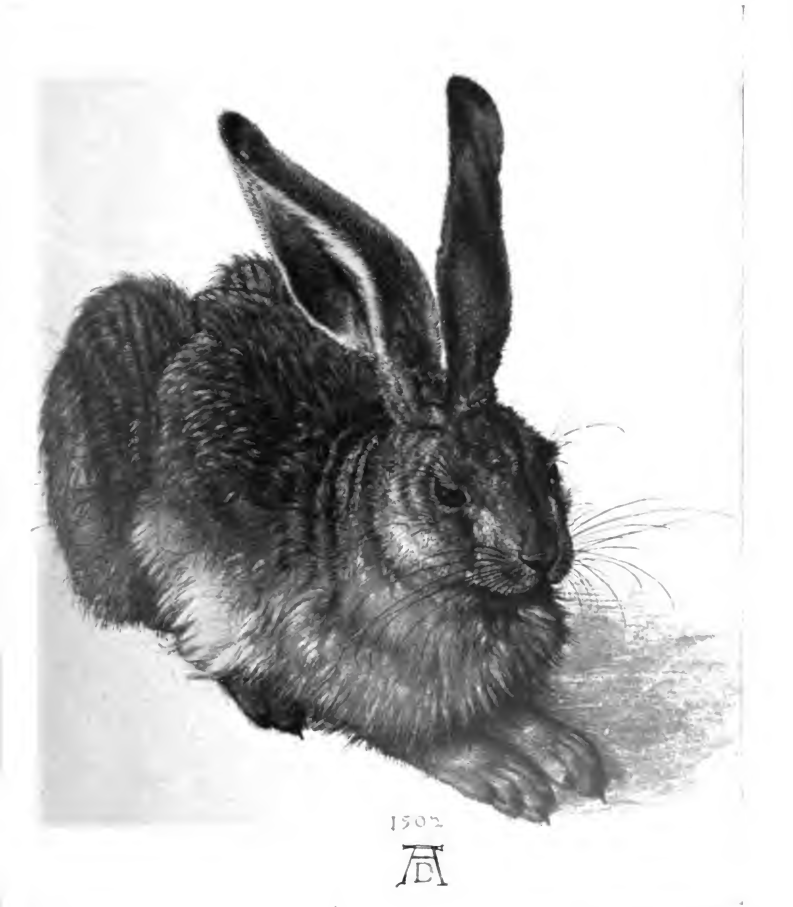
Hierauf liefert die Baßarie »Bald zur Rechten« (aus der Kantate Nr. 96 »Herr Christ, der ein'ge Gottessohn«) ein überaus drastisches Beispiel zu dem, was A. Schweitzer in dem Kapitel über Bachs Symbolismus von der Anschaulichkeit als dem Urelement der Bachschen Schaffensweise sagt. Wie war es möglich, daß man den ans Groteske streifenden Realismus dieses Ritornells, das im ersten Takte sich »zur Rechten« aufschwingt, im zweiten »zur Linken« abfällt, bislang übersehen oder als belanglosen »Witz« ausgeben konnte? Man spiele einmal den Baß dieses Themas allein (der durchweg mit der unteren Oktave zu verdoppeln ist) — das rastlos Tastende, ja Stolpernde dieser Bewegung wird niemandem verborgen bleiben. Die Instrumentation erhöht noch das Anschauliche der Darstellung. Das Orchester teilt sich in zwei Teile: das »zur Rechten« fällt stets den Streichern, das »zur Linken« den Bläsern zu. Wie dann bei den Worten »Gehe doch, mein Heiland, mit« plötzlich alles ruhig wird und sich die Hand reicht in einmütigem Flehen, das gibt den wundervollsten Gegensatz und hebt das Ganze aus der Sphäre des Aeußerlich-Realistischen in eine höhere Empfindungswelt. Feines ästhetisches Gefühl verrät auch der Umstand, daß der erste Teil nach dem Mittelsatz nicht in voller Ausführung, sondern nur andeutungsweise wiederkehrt. Wer noch weitere Beweise für Bachs bis ins kleinste sich erstreckenden Symbolismus sucht, betrachte die fünfmalige Behandlung des Wortes »sinken« sowie den Aufblick zur »Himmelspforte« am Schluß." —

Den Beschluß bilde das Wilhelm Friedemann Bach, dem ältesten Sohne des Großmeisters zugeschriebene, in seiner Echtheit aber keineswegs verbürgte schlicht-innige Lied „Kein Hälmlein wächst auf Erden".

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Loschwitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge - Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D W Callwey Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I

ALBRECHT DÜRER





ALBRECHT DÜRER







AUS MEISSEN





JOH. SEB. BACH
CHORALVORSPIELE FÜR DIE ORGEL

„Es ist das Heil uns kommen her"

MANUAL

PEDAL

„Der Tag, der ist so freudenreich“





„Jesu meine Freude"
MAN
PED

He

Gesetzt von JOH. SEB. BACH
Kantate Nr 48

ort.und | laß mich hier wohl | bü - - | - - - | ßen.


JOH.
Arie aus der Kantate:
Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn"
GESAN
PIANO
tr
f
n ver-irr - ter Schritt, bald zur

Nach dem



doch, mein Hei - land, mein Hei - land, mit, laß mich
mit;


nicht sin - - - - ken,
tr
üh-ren bis zur Him-mels - pfor - - -
tr

„Kein Hälmlein wächst auf Erden"



JAHRGANG 19 HEFT 15



KUNSTWART

HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS
VERLEGT BEI GEORG D.W. CALLWEY IN MUENCHEN

INHALT DES ERSTEN MAIHEFTES 1906









HEINRICH SEUFFERHELD



Kultus und Kunst*

„Nun sag: wie hast du's mit der Religion?" Diese Gretchenfrage liegt in unsrer problembelasteten Gegenwart auf den Lippen vieler, und gewiß nicht wenige stellen sie mit gleicher Anteilnahme des Gemüts wie Fausts Liebste. Und der Gefragte? Nun, schon als gelehrter Doktor ist er ja um die Antwort im geringsten nicht verlegen und hat dazu viele und schöne Worte bereit. Trotzdem, man merkt ihnen an, auch er findet das Problem schwierig, sehr schwierig.

Die Hauptsache aber bleibt ja, daß Gretchen mit dem Bescheide so ziemlich sich zufrieden gibt, wenigstens vorläufig, und ihren Faust weiter liebt. So werden auch den unter uns um die Religion Bangen immer wieder hinlänglich beruhigende Auskünfte zuteil, und der Belehrte wird davon überzeugt, daß unsre moderne Kultur, richtig inventarisiert, noch immer im hinreichenden Besitze des „gefragten" Artikels sich befindet. Freilich, wer nicht gerade zur Familie „Hoffegut" gehört, der kann manchmal denken, es sei für alle Beteiligten am besten, die Religion melde (um weiter kaufmännisch zu reden) bei der heutigen Kultur den Konkurs an. Einerseits von der Naturforschung, andrerseits von der wissenschaftlichen Theologie immer mehr bedrängt, nimmt ihre Wohnungsnot zu und sie weiß immer weniger aus noch ein. Ja, die Frage gilt längst nicht mehr bloß dem Werte, dem Inhalt, dem Gebiete der Religionswahrheit, sondern die moderne Bildung bewegt den Zweifel: gibt es überhaupt noch eine Möglichkeit und ein Recht des Glaubens?

Doch, wie gesagt, an beschwichtigenden Antworten ist kein Mangel. Vor allem bietet sich die Kunst dar, um über den Verlust zu trösten, wenn es zum Schlimmsten kommt. Die am weit verzweigten Baume unsrer Kultur so reich und prangend blühende, so hoch und fein entwickelte Kunst.

Entgehn dem Hochgebildeten die Erhebungen, die Andachtschauer, die Beruhigungen des Glaubens, so vermag auch die Kunst zu er-

* Dieser Aufsatz ist von einem gläubigen Christen geschrieben, wir möchten aber ausdrücklich darauf hinweisen, daß die Gültigkeit seiner Schlüsse **nicht** von dem Standpunkte seines Verfassers abhängt. Uns scheint es für das unklare Denken unsrer Zeit über ästhetische Fragen besonders bezeichnend, daß man so oft Realitäten oder was man für Realitäten hält, mit Phantasievorstellungen in der gleichen Rechnung führt. A

greifen, zu rühren, zu erfreuen und dem empfänglichen Gemüte den Druck des Lebens abzunehmen. Wenn daher der Moderne für den religiösen Kultus den ästhetischen der Kunst erwählt und ihm an Stelle der Kirchenpforten die Türen der Konzertsäle, der Gemäldegalerien, der Theater sich auftun, so ist er im Grunde ebensogut versorgt mit geistigem Lebensgut wie der Fromme früherer Zeiten. Ja, noch besser; denn ihm strömt zum Genuß ungehindert der Gesamtgewinn der Kulturentwickelung zu, mit der sich zurecht- und abzufinden der Glaube so viel Not hat.

Daher denn auch wirklich tausende an Fausts Osterszene sich mehr erbauen, als es ihnen je in kirchlicher Osterfeier geschehen ist, vor Böcklins und Klingers Bildwerken stärker vom Hauch des Uebersinnlichen angeweht werden, als wenn ihnen Heilige ihren Himmel auftäten, und beim Hören von Beethovens oder Bruckners Neunter sich mächtiger von der Weltidee umtönt fühlen, als wenn ihnen das Hallelujah der Kirche erklänge.

Aber leider: die Welt der Harmonien vergeht mit den Harmonien selbst, die herrlichsten Bilder täuschen einen Schein vor, der, unwirklich, den entzückten Sinnen bald verschwindet und gar die Dichtkunst — „welch Schauspiel, aber ach, ein Schauspiel nur!"

Darauf besinnt sich der Hochgebildete und sieht mit Tränen vergeblicher religiöser Sehnsucht die Kunstwelt in dasselbe Grab sinken, in dem er hatte das Religiöse begraben müssen. Ueber dem Grabgewölbe steht das trübe Wort geschrieben: Illusion.

*

Doch jetzt kommt die Rettung! Flüchtet das enttäuschte religiöse Bedürfnis in das Wunderreich der Kunst, um abermals getäuscht zu werden, so wird ihm jetzt die frohe Botschaft: Im Aesthetischen hast du gerade das Religiöse in seinem wahren Wesen, und zog dir die Kunst den Glauben ins gleiche Grab, so hilft auch die Kunst dem Glauben wieder zum Leben, beseelt ihn neu mit ihren Kräften, und das fröhliche Ostern des für tod beweinten ist da.

Gewiß, eine frohe Botschaft, ein rechtes Evangelium, erfreulich auch besonders darum, daß es uns gleichsam wie zur Zugabe auch mit dem Hochgefühl erfüllt, wieder einmal zu erfahren, wieviel besser wir auf unserm Gipfel der Kulturentwicklung daran sind, als die Geschlechter der Vergangenheit auf ihren niedern Stufen, die wir das Religiöse in seinem wahren Werte ergriffen haben, gereinigt von allen Schlacken, die ihm bis dahin anhafteten.

Den Schlacken „profaner" Wirklichkeit. Denn immer meinte bisher der religiöse Glaube eines ihm gegebenen Gegenstandes zu bedürfen, an den er sich halten könnte, eines Unbedingten, dem er huldigte ohne Schranken und ohne Wanken. Dafür sieht er sich jetzt in das Reich der frei schaffenden Phantasie verwiesen, mit der Gewinn verheißenden Versicherung, ihre Gebilde seien die höhere Wirklichkeit, die er brauchte. Propheten und Heilige sind recht verstanden Dichter, und die Dichter treten mit ihnen in eine Reihe.

Treuestens gesagt: eine einfache Lösung des unsrer Kulturwelt so schwer aufliegenden Problems; denn auf diese Weise ist das Religiöse an eine Küste gerettet, wo es von keiner Historie und von

keiner Physik mehr angegriffen werden kann. Oder ist nicht Philister, wer gegenüber Hervorbringungen der Kunst fragt: „ist's auch wahr?“ und ist nicht unverständlich, wer fragt: „ist's auch möglich?“

Zudem: haben sich nicht einerseits Kunst, als bildende, tönende, redende, dichtende und andrerseits Kultus von jeher gegenseitig angezogen und bieten nicht selbst diejenigen Aeußerungen des Glaubens, die fern abliegen von jedem Bewußtsein künstlerischer Tätigkeit, immer auch einen ästhetischen Genuß? Oder dürfen wir zweifeln, daß die Glut der Andacht in Gebärde und Angesicht eines betenden Apostels und Märtyrers und ihr Gebet selbst nach Sinn und Wortlaut nicht bloß in den Seelen der Mitgläubigen die Flamme himmlischer Begeisterung zu schüren, sondern auch im künstlerisch leicht Empfänglichen einen tiefen Eindruck hervorzurufen imstande sei? Denn überall, wo Ergriffenheit und Leidenschaft sich ursprünglich kundgibt, findet der für Kunst aufgeschlossene Sinn seine Weide.* Es stamme nun diese Leidenschaft aus dem Himmel oder aus der Hölle: der ästhetische Genuß als solcher fragt nicht darnach. Freilich nur der Ueberbildete und Verbildete oder auch der ganz Entartete vermag unter allen Umständen sich r e i n ästhetisch zu verhalten, und schon, daß nach allgemeinem Zugeständnis die höchste Wirkung eines Kunstwerkes in sein Vermögen zu e r g r e i f e n gesetzt wird, beweist, daß es wenigstens bei jedem bedeutenden Kunstwerk sich um mehr handelt, als um das bloße Wohlgefallen an der Form, wie auch die bekannte Goethesche Forderung lautet: Gehalt, und immer wieder Gehalt.

Folgt nun hieraus, folgt aus der unleugbaren Erfahrung, daß Kunst und Religion auf mannigfaltige Weise zu verstärkter Wirkung sich miteinander vereinigen, das Recht, dem Künstlerischen das Religiöse in Ursprung und Ausübung gleichzusetzen und zu sagen: alles Religiöse ist Dichtung und mit ihm gleicher Art?

Ich meine: nicht einmal für die Feierstunden, die Kunst und Glaube bereiten, ist der Satz giltig.

Oder vermag Bachs Matthäuspassion die Fülle ihres Genusses nicht auch in das Gemüt des Atheisten ohne Rest auszuschütten, wenn nur sein Ohr für das Reich der Töne erschlossen und für das Verständnis ihrer Geheimnisse gebildet genug ist? Und andrerseits: kann ein Milton von Glaubensernst und Eifer sich nicht an einem musikalischen Bacchanal zu höchst erfreuen, wenn es von wahrer Kunst ist und er wirklich künstlerisch empfänglich? In beiden Fällen hat die Kunst gegeben und geleistet, was sie geben und leisten kann und soll, und ihre Feier erzielt, ungehindert von der in ihr und in den Genießenden herrschenden Ideenwelt.

---

* So wird vom jungen Petrarka berichtet, daß er, von seinem Vater heftig gescholten und bedroht, diesen durch Ruhe und Gleichmut immer mehr aufgebracht habe. Ein Gleichmut, der mit den sich steigernden Ausbrüchen des väterlichen Zornes stetig zunahm. Die Aufmerksamkeit des Knaben war so völlig von der Art und Weise hingenommen, wie sich ihm gegenüber die Aeußerungen des Affektes abspielten, daß ihm darüber die Bedeutung der Handlung für ihn selbst durchaus entging.

Dagegen jede Kultushandlung, sie geschehe vor dem Altar eines sinnenfrohen Tempels in Olympia oder unter der himmelwärts strebenden Wölbung eines getürmten christlichen Doms, will noch etwas mehr und anderes, als den betrachtenden Geist in das Mit- und Nachempfinden der ihr zugrunde liegenden Glaubensvorstellungen versetzen; und selbst der Fetischanbeter, der vor seinem Klotz zur Erde fällt, weil eine geheimnisvolle begriffslose Macht ihn niederzwingt, wird sich beleidigt fühlen, wenn die Mitfeiernden nur von der Angemessenheit und Ausdruckstiefe seiner Gebärde bewegt sind. Ja, um sogleich an die Mustergläubigen für alle Zeiten zu erinnern: der gotterfüllte Apostel Jesu Christi, wie er Athens mit den vollendetsten Kunstwerken geschmückte Straßen und Hallen durchwandelt, ergrimmt im Geiste bei ihrem Anblick, und derselbe Geist im Munde eines anderen Jüngers nennt den noch in seinen Trümmern von der Welt bewunderten Hausaltar von Pergamon den Thron des Satans. Waren diese Männer für die Kunst überall unempfänglich? Ich meine nicht. Aber die gesteigerte religiöse Stimmung, ihr aufgeregter Glaubensernst setzte sie außer stand, für künstlerische Eindrücke bestimmter Art empfänglich zu sein.

Allerdings feiert der religiös Gestimmte bei jeder Kultusübung vom tätigen Leben, wie auch der dem Kunstgenuß Ergebene von ihm feiert; nicht aber, um sich vom Zwang und Drang des Tuns und Leidens durch willenloses Schauen, Hören, Fühlen einer sonst verdeckten Welt zu befreien, sondern im Kultus wird der Anbetende die Gegenstände seiner Gottesverehrung lebendig inne, um neue Antriebe von der geglaubten, ersehnten, übersinnlichen Macht zu erlangen, der er huldigt. Hiezu bedarf freilich auch der geistigste, formel- und zeremonienfreieste Kultus irgendwelcher Mittel der Versinnlichung und hegt somit in sich Elemente der Kunst. Aber immer ist die Seele des Anbetenden auf Neubelebung und Kräftigung ihres Glaubensbesitzes gerichtet, und je stärker der Strom der Andacht aus der Inbrunst des Gemüts hervorbricht, desto herrschender bestimmt und leitet auch alle Kultushandlungen dieser eine Zweck: der Gottheit gewisser zu werden.

Jedes von gewolltem Zweck geleitete Tun aber ist ein ernstes Tun und je höher, erhabener dieser Zweck, um so ernster. Daher dem christlichen Kultus, der dem Dienste der Heiligen zur Beseligung gilt, der Charakter des Todesernstes aufgeprägt ist, so laut in ihm auch zum Himmel entzückte Seelen in Hymnen und Hallelujah jubeln mögen. Hingegen von der Kunst pflegte zwar Lenau zu sagen: „sie ist viel Müh und Arbeit" und auch mit Recht trägt ein Kunsttempel die Inschrift: ars vera res severa; dennoch bleibt Schillers Spruch in Geltung: Heiter ist die Kunst, wenn es sich darum handelt, die von ihr ausgehende Wirkung zu bezeichnen. Dem Genuß bietet sie sich dar, und selbst das Grauenvollste und Erschütterndste, das sie ausdrückt, wird durch das Motiv der künstlerischen Gestaltung in eine der abstoßenden Wirklichkeit entrückte Sphäre erhoben, wo sich der Geist vom Druck jeder Unlust befreit fühlt.

Also ist dem Kultus eine bedeutende Aufgabe für das Leben selbst gestellt, zu deren Erfüllung er sich als Mittel erweist, daher denn ihm

auch als Bestandteile auf Bewußtsein, Willen und Gefühl direkt eindringende Bezeugungen tröstender, mahnender, drohender Art stets angehören. Diesem hohen Lebenszwecke gegenüber nehmen alle Kunstleistungen in der *kultischen* Feier nur eine dienende, untergeordnete Stelle ein; denn jede auf sie als solche gelenkte Aufmerksamkeit, jeder an ihnen haftende Genuß würde den Flug der Andacht unterbrechen und die Strenge der göttlichen Forderung beeinträchtigen. Zum Beispiel: beim Ertönen eines Bußliedes hebt die Beachtung des guten oder schlechten Vortrags den gottesdienstlichen Zweck des Gesanges auf, ebenso wie jede zustimmende oder ablehnende Kritik eines Altarbildes seiner Bestimmung für den Kultus zuwider ist.

Es ist wahr: auch die Kunst, wo sie groß erscheint, mahnt und straft genugsam; aber nie, indem sie die Seele vor das *Gebot* des Heiligen stellt, sondern indem sie zeigt, wie der Mensch im Guten oder Bösen sein und werden *kann*. Das ist ihr Werk, und wenn sie uns in das Schauen und Mitfühlen ihrer Lebensgestaltung geführt hat, so entläßt sie uns.

*

Doch die Religion erscheint ja nicht allein im Kultus; ihre Ausübung besteht nicht nur in der, die wir Gottesdienst nennen. Sie will eine das ganze bewußte Leben bestimmende Macht sein, ja wo sie in ihrer ganzen Fülle wirksam wird, eine allbestimmende, sodaß selbst alle Moral innerhalb des Glaubens und des Gottesverhältnisses bleibt. *Darin* sehr verschieden von aller Kunst. Dieser kommt freilich als notwendige Betätigung des bewußten Geistes auch eine große, heilsame oder verderbliche Bedeutung für das Leben zu; aber hervorquellend aus dem verborgenen Born der Phantasie und des Gefühls, wendet sie sich allein an *diese* Seelenkräfte, stellt ihre Welt neben die wirkliche, ohne dieser eine Veränderung ihren Gesetzen gemäß abzufordern.

Aber die Welt des Glaubens will und muß als eine gebietende Macht gelten, der trotz des harten Widerstands der Wirklichkeit der religiöse Mensch zu gehorchen hat; und kein Glaubensgegenstand, der religiös wirksam sein soll, läßt sich denken, ohne daß das Gemüt ihm diese übergreifende Herrschaft zuspricht und zwar mit einer Gewißheit zuspricht, die durch keinen Einwand des logisch-physischen Denkens irre gemacht werden kann.

Darum nimm dem Glauben diese Gewißheit und dies Vertrauen, bringe ihn zum Zweifel an der allmachtsvollen Wirklichkeit und Wirksamkeit dessen, dem er als dem Unbedingten sich zu unterwerfen und auf den als den Wahrhaftigen er zu hoffen sich getrieben fühlt, so stürzen Glaube und Religion von ihrem Throne, gesetzt auch, du priesest ihren psychologischen und poetischen Wert mit Engelszungen. Denn wie könnte ein Mensch noch huldigen, wie noch sich verhaftet fühlen und im harten Kampfe des Daseins noch ferner Vertrauen zuwenden dem, was er nun erkannt hat als Erzeugnis seiner eignen schaffenden Geisteskräfte, als eine Spiegelung der Kulturhöhe, die er jetzt erstiegen hat?

Dahingegen die Kunst verliert dadurch, daß *ihre* Welt als eine Welt des Scheins erkannt wird, so wenig von ihrer Kraft und Be-

deutung, daß, wie bekannt, das Wesen all ihrer eigentümlichen Wirksamkeit in die immer wieder dem Geiste bewußt werdende Vergegenwärtigung ihres Scheins gesetzt worden ist, und Schiller die künstlerische Tätigkeit dem Spieltrieb zuordnet, der seine Gebilde mutwillig selbst zerstöre.

*

Hat sich uns demnach ergeben, daß zwischen der vom religiösen Kultus bereiteten Feier und der von der Kunst dargebotenen nach Ursprung und Art wohl zu unterscheiden sei, haben wir insbesondere erkannt, daß die Kraft und Möglichkeit der Religion von der geglaubten, sagen wir kosmischen Geltung ihrer Begriffe bedingt ist, während das Reich der Kunst dem bildnerischen Drange des bewegten Innern entspringt: so fragt sich nun, was folgt aus dieser Unterscheidung für das Verhältnis beider Lebensmächte zueinander?

Es folgt daraus, daß erstens die Kunst den im Kultus sich äußernden Glaubenstrieb nimmer ersetzen kann; und daß, wenn so etwas unternommen wird, auch der Kunsttrieb entarten muß. Denn von der Kunst zu viel verlangen, heißt ihr Gedeihen ebenso gefährden, wie sie verkümmert, wenn ihr zu geringe Aufgaben gestellt werden. Es folgt ferner, daß eine Kultur, der der Inhalt des Religionsglaubens zur Illusion geworden ist, unmöglich hoffen darf, in immer mehr gesteigerter Kunstübung die lebenerhöhende und heiligende Macht des Glaubens wiederzugewinnen. Und wollte vor etlichen Jahrzehnten eine Kunst zur Herrschaft kommen, die ihr Heil in möglichst völliger Entleerung von bedeutenden **Ideen** suchte, zu der freilich bald aufgezwungenen Erfahrung, daß dieser Weg in die Wüste führte, so möchte jetzt an der Zeit sein zu mahnen, daß wir nicht in den entgegengesetzten Irrtum verfallen und die Kunst und Kunstsinnübung für Kultus und Religion ausgeben.

Freilich haben, wie wir sahen, beide geistigen Mächte auch gemeinsames Gebiet. Nehmt allen Glaubenssinn hinweg und ihr löscht auf dem Altar der Kunst die reinste und leuchtendste Flamme aus. Entkleidet die Ausübung der Religion aller Kunst, so haben zwar im Namen der Religion kunstfeindliche Zeiten besonders starken Glaubensgeist erlebt; doch desto verlangender hat dann immer wieder das Heiligtum die Künste als holde, zum Dienst bereite Freundinnen willkommen geheißen.

*

Zwei hohe Bäume verschiedener Art wölben sich gemeinsamem Wipfel entgegen. Laßt ja jedem seine Bodenständigkeit, beraubt keinen einer Wurzel, hindert keinen an der Gesetzmäßigkeit seines eigenen Wachstums, wie im Sommer Luft und Licht um sie spielen und Sturm und Wetter zur Winterzeit sie umbrausen. Aber wenn ihr gar denkt, an einem der beiden sei es genug und er werde sich zu schönrem Schatten entfalten nach Hinwegnehmen seines Nachbars, so wißt ihr nicht, was ihr vornehmt, und eure Enkel werden's euch nicht danken. —

Würde aber je eine Kultur, die den Gottesglauben und Kultus entwurzelte: wehe ihr dann, und wehe dann auch der Kunst! Denn nicht lange darnach würden in der so entgötterten Welt durch die

Hirne der Menschen Spulgestalten wirbeln, gespenstischer noch als Th. Th. Heines Teufel.

Bewegt sich vielleicht unsre Kultur bereits auf dieser Bahn und dorrt der vor vielen tausend Jahren gepflanzte Weinstock der Religion, der mit seinen labenden Früchten Götter und Menschen so lange erfreute, wirklich unrettbar in dem für unsre Hochkultur allein noch tauglichen Boden der Axt entgegen, die ihn fällen wird?

Viele Wissende halten dafür, und so manches Zeichen der Zeit stärkt ihre Ueberzeugung. Hier ist nicht der Ort zu untersuchen, ob sie recht haben.

Doch die Bemerkung sei noch erlaubt, daß man uns nicht beruhige mit der Auskunft, mit der der verliebte Doktor das gute Gretchen betörte. „Gefühl", sagte er, „ist alles, Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsglut." Denn wenn dem Glauben erst einmal seine Begriffe geraubt sind — Glaubensbegriffe, nicht Wissensbegriffe — und er ins bloße bare Gefühl gestoßen wird: dann freilich bläst man ihm sein Licht aus, und dann heißt es freilich: Gute Nacht, Glaube! Gute Nacht, Religion! Alsdann können beide nichts Besseres tun, als schlafen.

Aber keine Sorge: der Tag kommt, der sie weckt!

Heinrich Steinhausen

Die Osteraufführungen von Goethes Faust*

Die Gepflogenheit vieler Bühnen, an den Ostertagen den ersten Teil von Goethes Faust zur Aufführung zu bringen, ist sicherlich zu loben und hat ihre guten Seiten auch, wenn wir von der angeblichen Sinnigkeit in der Wahl des Tages ganz absehen — einen Nachteil aber wird man nicht verkennen dürfen. Ich meine die Verführung, der unsere Theaterleitungen mehr und mehr unterliegen, sich gerade bei der Aufführung der größten deutschen Dichtung dem Geschmacke eines wenig wählerischen Sonntagspublikums anzubequemen und die Darstellung auf eine Ebene herunterzuschrauben, die der Würde des Faust am wenigsten angemessen erscheint.

Als ich einmal einer Hoftheater-Aufführung des Werkes beiwohnte, erwuchs der Haupterfolg des Abends aus den Grimassen und sonstigen Scherzchen, die Mephistopheles zum besten gab, und die „animierte" Stimmung des Abends erreichte ihren Höhepunkt, als dieser Herr in der Gartenszene Frau Marthen durch geschickt angebrachte Wendungen des Kopfes mit seiner Hahnenfeder im Gesichte kitzelte, worauf sich denn natürlich der fragliche Darsteller bemüßigt fand, diesen Scherz durch ausgiebige Wiederholung zu Tode zu hetzen.

Ganz besonders kennzeichnend aber ist die äußere Ausstattung; und zwar meine ich nicht sowohl die Tatsache selbst, daß man auch den ersten Teil des Faust gleich dem zweiten mehr und mehr als Ausstattungsstück behandelt — unter einer oft sinnentstellenden und unwürdigen Beschneidung des Textes —, sondern die ganze, teils zu-

* Dieser Aufsatz ist vor vierzehn Jahren (V, 15) im Kunstwart erschienen. Wir fragen die Leser: Ist, was er rügt, heute überwunden oder noch nicht? Um dieser Frage willen drucken wir ihn nochmals ab. A

dringliche und überflüssig glänzende, teils wieder ganz ungenügende und das ästhetische Empfinden verletzende Art der Ausstattung.

Es ist in dieser Zeitschrift schon vieles über die Phantasiearmut des Publikums gesagt worden, vieles auch mitgeteilt worden über gewisse Bestrebungen, unsere Bühnenausstattungen auf die einfachsten Verhältnisse zurückzuführen, sowie über die heutigen Leistungen unserer Theatermaler, Maschinisten und Regisseure. Ich bin für die Künste der genannten Herrn im höchsten Maße duldsam. Ich habe mich seinerzeit an den prächtigen und stimmungsvollen Bildern der Meininger oft erfreut und gehöre durchaus nicht zu denen, die das Steigern der Illusion im Theater durch Künste der Regie für bedenklich halten. Daraus, daß ein phantasiebegabter Mensch, durch Dichtung und gute Darstellung angeregt, auch in einem befrackten Jünglinge einen Mephistopheles sehen kann, folgt für mich noch keineswegs, daß Mephisto nicht als Junker in goldverbrämtem Kleide und rotseidenem Mantel erscheinen dürfe. Ich kann nicht einsehen, weshalb die Phantasie eine zwecklose Tätigkeit in der Umdeutung äußerer Sinneseindrücke entfalten soll; weshalb das Theater sich zu einer Art Spielplatz für ihre Turnübungen herzugeben habe. Wem freilich die heute zu Gebote stehenden Mittel der Bühnenausstattung noch völlig unzulänglich erscheinen oder wer in reger Betätigung eigener Einbildungskraft eine Art schöpferischen Schaffens sieht und reicheren Genuß empfindet, dem raten wir, sich lieber lediglich durch bedrucktes Papier anregen zu lassen: er mag das Stück einfach lesen, statt es zu sehen. Aber ebensowenig wie bestritten werden kann, daß das Lesen eines Schauspiels seine eigenen und unersetzbaren Vorzüge hat, ebensowenig kann geleugnet werden, daß die plastische Darstellung auf der Bühne zwar andersartige, aber deshalb nicht minderartige Reize hat, Reize, die um so stärker sind, je höher die Vortäuschung des Wirklichen gesteigert wird. Und so wollen wir auch im Faust dem Regisseur und Ausstattungskünstler die allergrößten Zugeständnisse machen: sie mögen „vor dem Tore" ein bewegtes und farbenprächtiges Bild den Augen der Zuschauer entrollen, sie mögen in Auerbachs Keller allerhand Feuerzauber ins Werk setzen, sowie Faust und Mephistopheles durch ein fliegendes Faß auf das wirkungsvollste verschwinden, sie mögen in der Hexenküche ihrer phantastischen und krausen Einbildungskraft getrost die Zügel schießen lassen. Aber Eines wird man wohl immer fordern dürfen und fördern müssen: daß der ganze äußerliche Apparat der Bühne nur Mittel bleibe für die Zwecke der Dichtung, daß er niemals selber zum Zwecke der Aufführung werde. Und wenn er sich dort breit macht, wo die Phantasie, anderweitig angeregt, Besseres zu leisten imstande ist, so zertritt er alle Illusion, statt sie zu erzeugen oder zu fördern.

Da ist z. B. die seltsame, schier unbegreifliche aber allgemein eingeführte Gepflogenheit, den Traum Fausts im zweiten Akte leibhaftig in Gestalt eines „lebenden Bildes" vor Augen zu führen. Vom Standpunkte eines Zirkusbesuchers betrachtet, kann ja ein solches Bild sehr schön sein — was in aller Welt soll es aber an dieser Stelle? Kann hier nicht die Phantasie des Zuschauers durch andere Kunstmittel zu weit edleren Leistungen in Tätigkeit gesetzt werden? Ist es nicht der Anregung genug, wenn wir den schlummernden Faust erblicken, wenn

wir die Töne einer stimmungsvollen Musik hören und die Worte der Dichtung vernehmen:

Himmlischer Söhne
Geistige Schöne,
Schwankende Beugung
Schwebet vorüber,
Sehnende Neigung
Folget hinüber;
Und der Gewänder
Flatternde Bänder
Decken die Länder,
Decken die Laube,
Wo sich fürs Leben
Tief in Gedanken
Liebende geben.
Laube bei Laube . . .

Hierdurch allein schon wird die Phantasie eines jeden gezwungen, eine viel reichere Fülle von Bildern zu erzeugen, viel eher einen Anklang an jenen „geisterreichen Drang“, jenes „Meer des Wahns“ zu empfinden und die luftigen Traumgebilde mitzuschauen, als wenn gleichzeitig ein lebendes Bild in plumper, greifbarer Deutlichkeit vor Augen gestellt wird: meist eine pyramidenartig aufgebaute Gruppe in greller Beleuchtung, wobei allerhand Menschen in „idealen Gewändern“ und „schönen Posen“ zwecklos herumstehen oder badende Nymphen mit kühnen Armverrenkungen sich winden, während der schlummernde Faust von einem Personal von Höllengeistern oder Ballettmädchen in regungslosen aber „schönen“ Stellungen mit taktmäßigem Abwechseln „bestrickt“ wird. Das soll dann die phantastisch durcheinanderwogenden Traumgestalten verbildlichen! Wenn irgend etwas geeignet ist, unsere Traumillusion gewaltsam zu zerstören, so ist es sicher dieser aufdringliche Theaterzauber mit seiner elektrischen Beleuchtung, so sind es die krampfmäßig lächelnden Trikotdamen mit ihren ballettgerechten Stellungen.

Sind gewisse schwierige Bühnenbilder zum Verständnis einer Dichtung notwendig und hat ein Dichter unerfüllbare Anforderungen an die Ausstattungskünstler gestellt, so wird kein billig Denkender ein Wort über Unvollkommenheiten verlieren. Hier aber handelt es sich nicht um die Forderung unmöglicher Dinge, sondern um die gänzliche Beseitigung eines großen zwecklosen Apparates. Ein Weniger an Ausstattung wird hier ein Mehr hinsichtlich der Wirkung bedeuten.

Wollen die Regisseure und Ausstattungsmeister ihre Künste spielen lassen, so gibt es wahrlich noch genug Szenen, in denen sie ihre Kräfte betätigen können, um ästhetische Ansprüche einigermaßen zu befriedigen. So oft ich auch den Faust habe darstellen sehen, so oft haben einige Auftritte gerade in Ansehung der äußeren Einrichtung und Ausstattung verletzt.

Da ist z. B. die Erscheinung des Erdgeistes. Am besten noch wirkte die Szene in einer Aufführung, die ich vor Jahren in Berlin sah, bei der Erdgeist überhaupt nicht zu sehen war, sondern sich hinter den Kulissen durch einen anerkennenswerten Baß bemerkbar machte. Wenn wir aber Faust voller Entsetzen sich abwenden sehen mit den Worten: „Weh ich ertrag dich nicht!“ und gleichzeitig die Gestalt eines gesetztern Herrn sichtbar wird oder ein kolossales, fratzenhaftes Antlitz transparent dem Publiko sich offenbart, so wirkt das doch kaum tragödienhaft. Und ich wenigstens ziehe einen unsichtbaren einem komischen Erdgeiste vor.

Da ist ferner die Szene vor dem Tore. Welch prächtiges Leben könnte hier die Regiekunst entfalten! Aber ich habe noch nie eine natürliche Darstellung zu sehen bekommen. Schweigend bewegen sich bunte Gestalten in abgemessenen Bewegungen durcheinander; eine Gruppe löst sich endlich los oder kommt aus den Kulissen hervor, man sieht schon-vorher Arme und Mienenspiel in Bewegung, aber erst vor dem Souffleurkasten fangen diese Menschen plötzlich laut zu reden an. Sind die wenigen Sätze zu Ende, so dauert mimisch die Unterhaltung weiter, man sieht eindringliche Gesten und beifälliges Nicken, aber das Sprechen hat so plötzlich aufgehört, wie es begann, während eine andere inzwischen vor dem Souffleurkasten angelangte Gruppe zu reden anhebt. Das alles wirkt überaus marionettenhaft, man hat den Eindruck, als würden alle die Gruppen dort durch ein Uhrwerk in Bewegung gesetzt, und dieser unerquickliche Eindruck verliert sich auch dann nicht, wenn die Soldaten in der prächtigen Tracht altdeutscher Landsknechte anmarschiert kommen und gönnerhaft und selbstzufrieden als wohlgenährte Buffo-Bässe ihre Chöre in das Publikum hinausschmettern. Ich glaube nicht, daß ich die Leistungsfähigkeit der Regie überschätze und daß meine Wünsche nach völliger Natürlichkeit solcher Szenen überhaupt unerfüllbar seien, weil das gleichzeitige Auftreten einer Volksmenge und einzelner redender Personen eine gewisse Unnatürlichkeit notwendig in sich schließt. Gerade in dieser Beziehung haben die Meininger Treffliches geleistet. Das eben ist aber das Unglück, daß ihr Einfluß einseitig geblieben ist. Großen Prunk und Aufwand, geschichtlich treue Kostüme, Waffen und Möbel, schöne und stimmungsvolle Kulissen hat man nachzuahmen verstanden; nicht aber den künstlerischen Aufbau der einzelnen Szenen, die Unterordnung aller Aeußerlichkeiten unter die Zwecke der Dichtung. Dafür sind gerade unsere österlichen Faustaufführungen ein beredtes Zeugnis. Chth

Musik und Mittelschule

Man weiß von Johann Sebastian Bachs feindseligem Verhältnis zu dem Rektor Ernesti an der Thomasschule, das schließlich dahin gedieh, daß der Philologe alle Schüler zu hassen begann, die dem Kantor als tüchtige Musici Freude machten, wogegen Bach in allen guten Lateinern seine natürlichen Widersacher sah. Dieses Verhältnis ist durch anderthalb Jahrhunderte gewissermaßen typisch für die Musik an unsern Mittelschulen gewesen. Sie wurde teils mit scheelen, teils mit argwöhnischen Augen angesehen und wäre vielleicht längst abgeschafft worden, wenn ihr die Religion nicht einen Gebrauchswert und eine gewisse repräsentative Bedeutung im Schulgottesdienste gesichert hätte. Rühmliche Ausnahmen bestätigten da wirklich einmal bloß, was Regel war. Unser Gymnasium, das so stolz darauf war, den kulturellen Zusammenhang mit dem klassischen Altertum zu bewahren, ist gerade an dem Bildungsmittel vorübergegangen, das bei den Griechen im Mittelpunkt der Erziehung stand. Die jungen Leute lernten griechisches Dichten, aber nicht als das, was es war, als eine gesungene, klingende Kunst, sondern als reine, trockene

Wörterkunst. Das „lebende Lied" war zur Literatur, zum bloßen Schriftbild, zur Außenpoesie geworden.

„Wollen Sie vielleicht den Unterricht reformieren?" Das wäre gewißlich nicht meines Amts, denn ich bin kein Schulmann. Aber wenn nicht die Menschheit der Schule wegen da ist, sondern die Schule um der Menschen willen, so darf ein im praktischen Leben stehender Musikmensch wohl auch einmal sagen, was er von der Schule beanspruchen zu dürfen glaubt und was sie ihm bisher zu wenig zu bieten scheint. Spricht man mit Lehrern über dergleichen, so heißt's in der Regel: „Das fehlte noch! Die Jugend ist schon mehr belastet als ihr frommt. Musik soll Privatsache bleiben." Man kann solchen Einwänden gelassen entgegenhalten, daß sich durch Preisgebung des vielen toten und überflüssigen Wissenskrams gewiß noch Platz gewinnen ließe; daß es einfach kurios ist, wenn jemand, der über alle Feldzüge des Epaminondas Auskunft geben muß, um sein Reifezeugnis als gebildeter Mensch zu bekommen, vom Dasein eines Bach, Beethoven, Wagner dieses Reifezeugnisses wegen keine Ahnung zu haben braucht. Man sollte ferner der falschen Anschauung entgegentreten, daß die Musik eine Sache für die verhältnismäßig wenigen, dazu begabten Menschen sei, sollte betonen, daß im Gegenteil die meisten Menschen in musikalischer Hinsicht bildsam sind und Unmusikalische eher als Ausnahmen, denn als Norm zu betrachten wären. Man sollte dabei nicht vergessen, daß die Schule sonst gar keine Rücksicht darauf nimmt, wenn der künftige Arzt kein Talent für Mathematik und der künftige Architekt kein Talent für Sprachen hat. Man sollte sogar zur Erwägung geben, ob die Schüler schwache Leistungen in einem Fach nicht durch hervorragende in einem andern wett machen können, ob man z. B. einem musikalisch Talentvollen nicht Entlastungen in einem andern Lehrgegenstand gewähren könnte, wofür er trotz allem Bemühen nun einmal nicht begabt erscheint.

Aber das betrifft Zukunftspädagogik. Vorderhand würde es genügen, wenn die Schulen die Musik als einen wichtigen Faktor der allgemeinen Geistesbildung ausdrücklich anerkennten. Auf dem besten Wege dazu sind sie bereits, und man darf den obersten Behörden das Zeugnis nicht versagen, daß sie den musikalischen Bildungsfragen meist mit Einsicht und Wohlwollen gegenüberstehn. Es war ein namhafter Pädagoge, der akademische Lehrer Alois Höfler, der vor kurzem in einer Versammlung das geflügelte Wort sprach: es sei im Leben wichtiger für einen gebildeten Mann, einer Sonate Beethovens mit einigem Verständnis folgen zu können, als eine analytische Gleichung aufzulösen. Als frevelnde Ketzerei wurde das nicht mehr von allen empfunden. Der Widerstand liegt vielmehr bei vielen der unteren Schultyrannen, bei den engen, trockenen Seelen, die in der Musik nichts als Allotria, als ein zerstreuendes und ablenkendes, das „Lehrziel" beeinträchtigendes Vergnügen erkennen.

Vor mir liegt ein neues Buch von Karl Küffner: „Die Musik in ihrer Bedeutung und Stellung an den Mittelschulen" (Berlin, Ch. F. Vieweg). Es beklagt gleichfalls, daß durch die Vernachlässigung der Tonkunst an den Mittelschulen ein großer Teil der Gebildeten von der Teilnahme an den in der Musik niedergelegten, ideellen

Gütern der Musik ausgeschlossen oder nur in einem rein sinnlichen, banalen Verhältnis zu ihnen verbleibe. Obwohl der Gesang in der Theorie jetzt schon ziemlich allgemein als ein Erziehungsmittel betrachtet wird, gibt es noch immer viele Schulen, in denen sich die Musik noch keineswegs der angemessenen Wertschätzung erfreut, wo sie vielfach noch nach ihrer „Brauchbarkeit" bei Schulfesten und patriotischen Anlässen bewertet wird. „Wenn diese ihre Schatten vorauswerfen, wird sie mit einem jede Kunst verekelnden Drill geübt und gepaukt, um dann wieder, wie der Mohr, der seine Schuldigkeit getan, zu verschwinden und im Singsaal ein wenig geachtetes Dasein zu fristen." Diese Repräsentationspflicht lastet auf dem Unterricht desto schlimmer, wenn mehrere Anstalten an einem Orte sich befinden, wo dann eine jede die andere zu „überflügeln" sucht, indem man möglichst schwierige, die Leistungsfähigkeit der Schüler oft weit übersteigende Tonstücke auf das Programm setzt.

Recht lehrreich ist nun das Bild, das wir durch Küffner vom Stande der Musik an den deutschen Mittelschulen gewinnen. In Sachsen, Preußen, Baden, Hessen und Thüringen herrscht Singzwang. In Bayern ist Singen freier Gegenstand. Aber da hier die angeborene Singfreude des Volkes mithilft und dort die vielen Dispensationen die Reihen der Sänger lichten, macht der Unterschied in der Wirklichkeit so gut wie gar nichts aus. „In Bayern pflegt man fast überall neben Gesang noch die Streichmusik, besonders das Violinspiel. Kaum findet sich eine Anstalt, wo dem Schüler nicht Gelegenheit geboten wäre, das Violinspiel von den Elementen aus zu lernen und sich an einem kleineren oder größeren Schülerorchester zu beteiligen. Rund zehn vom Hundert aller Schüler spielen ein Streichinstrument, das sie an der Schule erlernen." Damit hängt die bei Breitkopf und Härtel verlegte, von Dr. Heinrich Schmidt besorgte Sammlung von Arrangements klassischer Stücke unter dem Titel „Das Streichorchester der Mittelschulen" zusammen. Solche Schülerorchester sollen außerhalb Bayerns nur eine seltene, vereinzelte Erscheinung sein. Um so dankenswerter wäre es, genaueres statistisches Material und einige Erfahrungen darüber zu erhalten, damit die guten Beispiele auch weiter wirken.

Küffner tritt für die öffentlichen Schülerproduktionen bei Jahresschlußfeiern und Maifesten ein, sofern sie einem künstlerischen Ziel und nicht der Renommierparade dienen. „Die Kunstübung der Mittelschule verlangt nach der Oeffentlichkeit. Der junge Musikjünger braucht ein Forum für seine Leistungen. Dadurch wird Fleiß und Eifer angespornt, sein Ehrgeiz erhält neue Nahrung, sein Urteil neue Maßstäbe." Ergänzend sollen die an manchen Anstalten schon eingeführten Matineen hinzukommen, deren Publikum Gönner und Freunde der Schule, Eltern und Angehörige bilden. Solche Zusammenkünfte, wobei die Musik selbst die Hauptsache ist, stehen auf einer ganz anderen Linie als jene oben berührten „repräsentativen" Veranstaltungen. Jeder Einsichtige wird diese Grundsätze als mögliche und nützliche ohne weiteres anerkennen.

Von den sonstigen wichtigsten Forderungen des Buches ist die erste: obligatorischer Gesangsunterricht! Uns scheint, er sollte

durch die Einrichtung gemildert werden, daß diejenigen Schüler, die innerhalb eines Jahres keine Fortschritte machen, also unmusikalisch sind, nicht länger unnütz gequält, sondern vom Unterricht dispensiert werden. Zweitens will Küffner fakultativen Unterricht in der Spielmusik, aber nur an solche, deren wissenschaftliche Leistungen genügen, damit das Erlernen des Instrumentes ihrem übrigen Studium keinen Abbruch tue. Einen Faulpelz, der gern musiziert, durch Entziehung des Spielrechtes anzueifern, scheint mir in einzelnen Fällen keine üble erzieherische Maßregel. Aber daß ein armer Junge, der z. B. kein Talent zur Physik hat, deshalb die Freuden des Mitspielens verlieren soll, scheint mir eine überflüssige Härte. Abgesehen davon, daß die Musik dadurch wieder zum bloßen „Zeitvertreib", zu einem Lehrgegenstand zweiten Ranges herabgesetzt würde, statt daß man sie als gleichberechtigten Bildungsfaktor gelten ließe. Das Kreuz mit den Mutanten könnte man, wenn gegen einen Mutationskurs Bedenken obwalten sollten, wohl am einfachsten dadurch beseitigen, daß man sie während der Stimmbruchszeit obligatorisch in die Spielklasse steckte.

Die Hauptaufgabe der Schulmusik scheint mir vor allem darin zu liegen, der Jugend eine ausgebreitete Kenntnis guter Musik zu vermitteln. Was an der Schule geübt und gesungen wurde, das haftet für's Leben, das gehört zu den teuersten Erinnerungen. Gerne wird man von Küffner erfahren, daß die Pflege des Volksliedes an den Mittelschulen in der letzten Zeit eine regere ist. Schulungen von rein theoretischem Charakter, Treffsingen, Harmonielehre, Aesthetik, Geschichte usw. haben hier mehr als Hilfswissenschaften Wert, wenn sich von jedem Punkt eine Brücke zu tatsächlichen Erfahrungen schlagen läßt. Also nicht zu viele abstrakte „rhythmische Uebungen" u. dgl., sondern sie lieber als Vorschule für bestimmte, auszuführende Werke angestellt! Und die Musikstücke sollen auch nicht die praktischen „Beispiele" für die Kunstlehre sein, vielmehr sollten sich die Gesetze der Kunst aus der Erfahrung an den lebendigen Werken erst entwickeln. Wobei ich davor warnen möchte, die Wirkung eines Kunstwerkes von Rang dadurch zu zerstören, daß man es zu Unterrichtszwecken regelrecht analysiert. Gelegentlich ein Kunstgesetz durch ein Beispiel aus solchen Schöpfungen zu belegen, regt an und fördert; es systematisch als „Demonstrationsgegenstand" heranzuziehen, erweist sich als Mißbrauch. Man soll nicht zu sehr in den Bereich des Verstandes rücken, was vor allem mit der Phantasie aufgenommen sein will. Der musikalische Unterrichtsplan Küffners, so vortrefflich er für eine Musikschule wäre, geht wohl über die Grenzen hinaus, die einer Mittelschule gesteckt sind. Musikdiktat u. dgl. gehört ins Konservatorium, welches Berufsmusiker heranbildet. Auch braucht man nicht alles musikalische Wissen einseitig der Musikstunde vorzubehalten. Keinerlei Kenntnisse prägen sich tiefer ein, als solche, die man in der Assoziation mit anderen in sich aufnimmt. Die Physik kann in der Lehre von der Akustik mithelfen. In den klassischen Sprachen, im Deutschunterricht, in der Geschichte kann wie beiläufig so manches musikästhetisches und historisches Wissen vermittelt werden. Und umgekehrt dienen solche Beziehungen dazu, die sprachliche oder geschichtliche

Disziplin zu beleben. Wie leuchten in den Hauptstädten die Augen der ganzen Klasse auf, wenn des Lehrers Vortrag einmal z. B. auf Richard Wagner hindeutet! Die Jungen bei dem zu packen, was sie am meisten „interessiert" und ihnen so mittelbar das Lehrziel anziehend zu machen, ist keine schlechte Methode, und da den meisten Musik ein wirkliches Vergnügen macht, so könnte sie auf diese Weise noch eine wichtige Aufgabe im Mittelschulunterricht erfüllen. Nur darf sie natürlich nicht bloß isoliert, als „Fach" behandelt werden, sondern muß auch mehr oder weniger mit anderen Disziplinen sich verbinden. Ja ich möchte sagen, je weniger „doziert", je mehr spielend, nebenher, je weniger ohne offizielle Belastung gelernt wird, um so besser.

Ich weiß sehr wohl, daß zur Einarbeitung solcher Ideen in den Lehrplan Jahre gehören. Was wir heute schon wünschen müssen und verlangen dürfen, ist, daß die Schule die privaten musikalischen Bestrebungen nicht mit Eifersucht, sondern mit grundsätzlichem Wohlwollen betrachte und fördere, desgleichen alle Institutionen, die auf die musikalische Fortbildung der Schüler gerichtet sind, z. B. Jugendkonzerte usw. Also das Eingeständnis, daß die Schule durchaus nicht alle Bildungselemente in genügender Weise vermittle, daß auch außerhalb ihres Bereiches wichtige Bildungsquellen fließen. Etwas Schuldünkel wird dabei fallen. Aber die alte Weisheit des Lateiners wird dann auch hier mehr zu Ehren kommen: non scholae sed vitae.

Josef Seitler

Kraftanlagen und Talsperren

Wenn man sich über die ästhetische Bedeutung von Kraftanlagen, in besonderer Bezugnahme auf die Wasserstauwerke, klären will, so tut man wohl gut, die Frage zu Anfang etwas zu erweitern, indem man die ästhetische Wirkung von technischen Anlagen ganz im allgemeinen untersucht.

Technische Anlagen sind an sich nichts Neues und durchaus keine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Wir finden ein Hinausgehen über den eigentlichen Handwerksbetrieb zum Maschinenbetrieb auch bei uns in Deutschland schon sehr früh und zwar zuerst in Form der Wassermühlen. Wir dürfen hier nicht den Standpunkt einnehmen, daß unsere alten Mühlen romantische Dinge wären, die nicht zum Thema gehörten. Eine jede Mühle ist durchaus in ihrem Wesen eine Wasserstauanlage und ein Kraftwerk zum maschinellen Betriebe. Mögen die Formen auch noch so primitive sein und die Kraftausnutzung auch noch so gering, wir können doch nicht wegleugnen, daß es eine Wasserstau- und Kraftanlage ist. Daß unsere alten Mühlen häßlich seien, hat nun eigentlich noch niemand behauptet. Ich zeige in Abb. 1 das Bild irgend einer älteren Wassermühle, das für unsere Generationen immer noch ein bekanntes und vertrautes Bild ist. Ich wählte nicht die Ansicht von außen her, wo ein altes Dach unter hohen Bäumen stände und sich auf diese Weise ein malerisches Bild ergäbe, das seine ästhetischen Werte mehr aus seinem Dasein als gemütliches Haus in einer

reizenden Landschaft bezöge, sondern ich wählte die technische Seite des Betriebes. Ich glaube, daß man allgemein zugeben wird, daß auch auf dieses Bild durchaus das Wort „schön" zutrifft. Auch vor der alten Mühle aus Danzig (Abb. 2) haben wir wohl die Empfindung, daß sie eine fast monumental zu nennende Lösung bedeutet. Eine andere alte Form der Kraftanlage ist die Windmühle, die uns allen ebenfalls gut vertraut ist, und von denen ich eine abbilde, die durchaus im Rahmen des Ueblichen bleibt (Abb. 3). Aber noch andere technische Betriebe sind uns aus der Vergangenheit überkommen so z. B. die Schachtanlagen, die man heute noch vielfach bei Quellen und Bergwerkbetrieben findet. Auch hier kann keiner davon reden, daß diese Anlagen häßlich seien. Sie passen sich wunderschön in die Landschaft und verleihen ihr etwas von dem Zauber des Geheimnisvollen, Seltsamen, oft des Düsteren und Ernsten, das in dieser Weise doch auch seine hohen ästhetischen Werte birgt. Auch kleine technische Anlagen wie etwa Brunnenhäuser usw. wurden in früheren Zeiten so meisterhaft gelöst, daß sie trotz ihrer einfachsten Gestaltung einen Schmuck des Ortes bedeuteten (Abb. 5), wenn wir von der heutigen Auffassung von Schmuck absehen, der allein in pomphaften Denkmälern und reichen geschmückten Bauwerken eine Verschönerung erblickt und vollkommen die Stimmungswerte außer Acht läßt, die doch in Wahrheit eine weit tiefere Schönheit bergen, als bloßer Aufputz. Ein entzückendes Bild gibt das einfache Brunnenhäuschen auf Abb. 7. Daß frühere Zeiten auch da nicht versagten, wo es sich um reichere Lösungen handelte, zeigt das prächtige Brunnenhaus auf Abb. 9.

Was für schöne Gestalten Zeiten schufen, die gar nicht so weit hinter uns liegen, erweist uns z. B. auch das Wasser-Reservoir auf dem Pfingstberge bei Potsdam, das Friedrich Wilhelm IV. erbaut hat (Abb. 11). Mag man einwenden, daß hier große fürstliche Mittel zur Verfügung standen, so muß man trotzdem bekennen, daß ohne diesen feinen Geschmack nichts erreicht worden wäre. Das beweisen heute tausende von Gestaltungen, bei denen die Mittel noch viel größere sind.

Abb. 12 zeigt einen alten Kran, der ebenfalls von großer Schönheit ist, dann Abb. 13 ein altes Fabrikgebäude und endlich Abb. 14 ein neueres Fabrikgebäude, das mir durch seine außerordentliche Schönheit auffiel und das sich in seinen Formen den modernen größeren Bedürfnissen doch schon recht nähert. Ich setze denen einige moderne Anlagen als Gegenbeispiele gegenüber (Abb. 6, 8 und 10). Daß diese Baulichkeiten schön wären und sich in irgendwelcher Weise dem Landschaftsbilde einfügten, läßt sich nicht behaupten.

Diese Uebersicht hat uns zum mindesten gezeigt, daß große und kleine technische Betriebe nicht unbedingt häßlich zu sein brauchten, und daß frühere Zeiten es eben besser verstanden, ein jedes Ding harmonisch und schön zu gestalten. Da unsere Aufgaben heut wesentlich größer und oft auch ganz andere sind, so wird man keine unmittelbare Parallele zu diesen Anlagen ziehen können, aber es wird doch sehr wahrscheinlich, daß eben nur die Gestaltungsunfähig-

keit unserer Zeit und nicht die Aufgabe an sich es ist, die alle unsere technischen Werke so außerordentlich häßlich macht. In den meisten Fällen ist es ja gar nicht der technische Teil des Betriebes, was uns bei unseren modernen Anlagen so schmerzhaft ins Gesicht schlägt, sondern es ist der jämmerlich alberne Aufputz, den man dem Ding gibt, so z. B. bei dem Elektrizitätswerk auf Abb. 10, das ich durchaus nicht etwa als besondere Ausnahme-Scheußlichkeit aufgefischt habe, sondern das sich so ziemlich auf der heutigen Norm für derartige Bauten hält. Natürlich sehen wir nur das Gehäuse des Betriebes. Die Dynamos, die ich durchaus nicht häßlich finden kann, müssen der Außenwelt verschlossen werden, und um das zu erreichen, wählt man diesen Aufputz offenbar in der Absicht, die Anlage „schöner" zu machen. Wir sehen, wir kommen hier bei Kraftanlagen genau zu dem Ergebnis, wie bei der übrigen Bauerei. Nicht die Aufgabe, die Bedingungen oder die Verhältnisse sind es, die die Häßlichkeit erzwingen, sondern der Sinn des modernen Menschen ist schuld daran. Und wenn man über den alten Aberglauben hinaus ist, in der Schönheit nur ein angenehmes Anhängsel des Lebens zu erblicken, wenn man sich zu der Ansicht bekennt, daß Schönheit nichts als sichtbare Harmonie des Lebens bedeutet, so wird man sich gestehen müssen, daß eben nur deswegen alles so häßlich um uns herum wird, weil das Ethos der Menschen im Absteigen begriffen ist, trotz aller unserer Riesenerrungenschaften auf einzelnen Gebieten. Ein Baum, von dem nur ein paar Aeste wie geile Triebe stangenlang in die Luft ragen, während alle andern auf ihre Kosten verkommen und absterben, ist kein gesunder Organismus, dem ein langes Leben prophezeit werden kann. Unsere heutige Kultur gleicht einem solchen Baume. Wenn wir das Unsere tun wollen, um dieser großen Gefahr zu steuern, so dürfen wir nicht wie der schlechte Arzt die Symptome der Krankheit äußerlich entfernen, sondern wir müssen auf den Grund der Dinge gehen und die Kulturideen zu kräftigen suchen, die geeignet sind, der Menschheit eine höhere und harmonischere Auffassung vom Leben zu geben.

Diese kurze Abschweifung war notwendig, damit man nicht annimmt, ich glaubte durch eine bloße gewaltsame Aenderung der Form eine Verbesserung herbeiführen zu können. Kehren wir zu den Wasserkraftanlagen zurück. Es liegt in der Natur des Wassers, daß zur Ausnutzung seiner Kräfte Sammelbecken geschaffen werden müssen, und diese Sammelbecken greifen beträchtlich in die Landschaft ein, da sie meist von erheblichem Umfange sind. Untersuchen wir hier zunächst an der Hand von älteren Anlagen, in welcher Weise das Landschaftsbild von Wasserstaubecken beeinflußt wird.

Die älteste Form der Wasserstaubecken sind wohl die Mühlenwehre, wie ich auf Abb. 15 eins von einem größeren Flusse anführe. Daß solche Wehranlagen häßlich seien, hat wohl auch noch niemand behauptet. Schon die Bewegung des lebendigen Wassers macht sie äußerst reizvoll, und auch in den Schleusenanlagen vermag ich nichts Häßliches zu erblicken, da sie uns das Leben des emsigen menschlichen Treibens so wundervoll zur Anschauung bringen. Aber auch Staubecken anderer Art in Form von kleinen Seen oder

Teichen finden wir in älteren Zeiten häufig. Ich zeige in Abb. 16 einen der Stauteiche, wie sie in entlegenen Gebirgstälern zum Betrieb von Eisenhämmern noch heute vielfach zu treffen sind. Ich kann nicht finden, daß das Landschaftsbild durch diese Weiher eine Einbuße erlitten hätte, ich bin der Ansicht, daß die landschaftliche Schönheit durch sie ganz bedeutend gesteigert worden ist. Ein solches Gebirgstal ist an sich zwar schön, doch ist ein stundenlanger Weg oft etwas einförmig, da sich dieselbe Szenerie meist in gleicher Weise wiederholt. Natürlich liegt in dieser Gleichförmigkeit auch wieder ein Reiz, den wir nicht ganz verlieren möchten, doch vermag ich, wie gesagt, in den einzelnen eingestreuten Teichen mit den dunklen Hammerschmieden nur eine Bereicherung zu erblicken — wie jede menschliche Anlage die außermenschliche Natur bereichern und verschönern müßte.

Wenn gegenüber den modernen Talsperren die Auffassung fühlbar ist, daß sie etwas vollkommen Neues seien, zu dem wir erst unsere Stellung suchen müßten, so bedarf das doch der Einschränkung, daß es sich um Größenunterschiede, nicht um Wesensunterschiede handelt. Wir müssen also die Frage stellen, inwieweit die ästhetische Wirkung sich durch die außerordentliche Vergrößerung der Kraftanlagen ändert.

Mit kurzen Zügen kann man das Wesen der modernen Talsperren wie folgt umschreiben. Man zieht quer durch ein Tal, das von einem kleineren Wasserlaufe durchflossen wird, eine Staumauer von außerordentlicher Höhe, durch die das langsam zufließende Wasser zurückgehalten wird, bis es in seeartiger Ausdehnung das Tal viele Kilometer hinauf anfüllt und viele Millionen Kubikmeter Wasser aufstaut. Die technische Bedeutung dieser Anlage ist außer Frage. Der Druck der Aufstauung einer so außerordentlich großen Menge Wassers bedeutet nicht nur ein ungeheures Kraftzentrum, sondern auch ein Mittel, dem Wassermangel im Sommer und den Hochwassern zu begegnen. Man hat wirklich durch ein so riesenhaftes Staubecken Mittel in der Hand, Hochwasser vom Unterland abzuhalten, oder doch seine Wirkung erheblich abzuschwächen, soweit es sich um die normalen Herbst- und Frühjahrshochwasser und nicht etwa um plötzlich ausbrechende Wolkenbrüche handelt. Bei denen nützt das Staubecken natürlich auch nichts, wenn es zufällig schon gefüllt ist.

Ich habe, um mich gründlich über die Fragen zu orientieren, die beiden größten Stauwerke, die wir bis jetzt in Europa haben, aufgesucht und zahlreiche Aufnahmen gemacht, von denen ich hier einige anführen möchte. Die größte ist die Urfttalsperre, die erst vor kurzem fertiggestellt wurde und die riesige Fülle von 45 Millionen Kubikmeter Wasser aufzustauen vermag.

Das Urfttal ist ein von hohen Bergen umgebenes Waldtal des Kermetergebirges, dicht an der belgischen Grenze, das sein Wasser durch die Röer der Maas zusendet. Um den Charakter des Tales zu zeigen, habe ich eine Aufnahme (17) gemacht, die das Bild von der Talseite aus unterhalb der Staumauer festhält und uns andeutet, wie das Tal aller Wahrscheinlichkeit nach auch im Staugebiet selbst

ausgesehen haben wird. Dieses sehr einsame, nur von Pulvermühlen und kleinen Höfen bewohnte Tal bot durch seine Länge und seine geringe Bewohntheit in der Tat ein vortreffliches Gelände zur Erreichung des Zwecks. Man zog eine Staumauer von fast 60 Metern Höhe und von 230 Metern Länge. Durch diese gewaltige Mauer erreichte man es, daß sich das Wasser auf die außerordentliche Ausdehnung von 12 Kilometern aufstaute und nun als ungeheurer See das Tal füllt.

Man besucht die Urfttalsperre am besten, indem man sich ihr talabwärts nähert. Man fährt zu dem Zwecke bis zu dem Städtchen Gemünd, das etwa drei Kilometer aufwärts vom Beginn des Stauwassers liegt. Wenn man von Gemünd aus im breiten Wiesentale abwärts geht, so bemerkt man an einer Stelle, wo das Tal sich verengert, plötzlich, daß die Wiesen im Wasser stehen. Nach einigen Schritten weiter ragen schon Büsche und Bäume aus dem Wasser heraus, bis man nach einer Wegbiegung das ganze Tal mit Wasser gefüllt überblickt. Dieser Anfang ist auch dadurch interessant, daß man erkennt, wie die frühere Talsohle ertränkt worden ist. Auf Abb. 18 erkennt man Reste von Häusern, einstigen Pulvermühlen, mit den sie umgebenden Bäumen, mitten im Wasser, was die Erinnerung an eine Ueberschwemmung wachruft. Merkwürdig ist der Gedanke, daß weiter abwärts manches Gebäude auf dem 50 Meter tiefen Seegrunde liegt.

Von dieser hier gezeigten Stelle ab wird das Stauwasser tief und für ein Motorboot befahrbar. Abb. 19 zeigt die Haltestelle des Motorbootes mit ihren bewaldeten Ufern. Der Blick nach der anderen Seite zu, also talabwärts, ist auf Abb. 20 dargestellt. Rechts am Ufer geht die neue Straße mit der Arbeitsbahn, während das Tal hinten im Hintergrund scharf nach links abbiegt. Auf Abb. 21 erblickt man die Sperrmauer selbst, im Hintergrunde den Ueberlauf, im nächsten Bilde (Abb. 22) die Sperrmauer von oben gesehen.

Ich glaube, man kann auch auf diesen kleinen Bildern sehen, daß die hier entstehenden Landschaftsbilder zum Teil recht schön sind, wenn sie auch den Charakter des Waldtales in den des Bergsees verwandelt haben.

Aehnlich, wenn auch nicht ganz so großartig und nicht so vom Gebirgscharakter umgeben, wirkt die Ennepetalsperre, die erst vor etlichen Monaten eröffnet wurde. Sie faßt 10 Millionen Kubikmeter, kommt aber an Größe, trotzdem sie weniger als den vierten Teil der Urfttalsperre faßt, in der Reihenfolge doch hinter ihr. Auf Abb. 23 erkennt man die Staumauer von unten gesehen, die an Länge die Urfttalsperrmauer sogar um 40 Meter übertrifft, dagegen in Höhe um 20 Meter hinter ihr zurückbleibt, während die Länge des aufgestauten Wasserspiegels nur etwa vier Kilometer beträgt. Der Charakter des Landschaftsbildes ist im allgemeinen ähnlich dem der Urfttalsperre, wenn auch im ganzen nicht so großartig.

Ich glaube, man wird mir zugeben müssen, daß die hier gesehenen Landschaftsbilder recht schön sind. Ueber die Gestaltung der Seefläche selbst verfügt der Mensch ja nur, indem er ihre Höhe bestimmt und indem er ihre Ufer formt. Das Wasser selbst nimmt

immer die Gestaltung eines schönen klaren Spiegels an, der nach der Natur des Elementes wohl nie unschön werden kann. Eine andere Frage ist die nach der Gestaltung der Bauwerke selber. Bei den von mir gesehenen Talsperren war die architektonische Fassung meist eine sachlich schlichte und architektonisch anständige. Die großen Betonmauern sind meist mit mächtigen Werksteinen verblendet und zeigen die Formen, die sich konstruktiv ergeben. Ueber die architektonische Ausgestaltung der Geländer, Schleusentürme usw. ließe sich allerdings wohl noch reden. Sie sehen manchmal etwas nach angeklebter Romantik aus. Ich glaube, daß sich hier noch manches schlichter und dabei doch charaktervoller gestalten ließe, denn wenn wir diese Bauten mit den anfangs gezeigten alten vergleichen, so müssen wir doch gestehen, daß trotz der hier unverkennbar weit großartigeren Anlage die eigentliche Gestaltungsfähigkeit so weit zurückbleibt, daß die rein ästhetische Wirkung von jenen älteren kleinen Bauwerken übertroffen wird. Wie großartig müßten diese neuen Bauwerke erst wirken, wenn eine gestaltende Kraft, die der alten ebenbürtig wäre, hinter ihnen stände! Ganz jämmerlich aber sind meist die Hochbauten, die neben den Talsperren entstehen, von denen ich in Abb. 24 eine anführe.

Wenn man mir bis hierher gefolgt ist, so wird man vielleicht annehmen, daß meiner Meinung nach dem Talsperrenbau bedingungslos zugestimmt werden könnte.

Aber meiner Meinung nach ist hier eine unbedingte Stellungnahme überhaupt nicht möglich. Es kommt immer auf den einzelnen Fall an, zunächst immer darauf, was wir durch die Talsperren gewinnen und was wir mit ihnen aufgeben. Als an die beiden extremen Schulbeispiele erinnere ich an die Urfttalsperre und die Laufenburger Talsperre. Im Urfttal wurde ein wenn auch nicht gleichgültiges, so doch gleichartiges Tal, wie es deren in unserem Vaterlande Gott sei Dank noch Hunderte oder Tausende gibt, unter Wasser gesetzt, verlor seinen Charakter als anmutiges Waldtal mit seinen Wiesengründen und nahm dagegen die Form eines langgestreckten Bergsees an, wie ihn ja die Natur hier und da selbst schafft. In Laufenburg liegt die Sache aber so, daß nicht etwas häufig zu Findendes und Gleichartiges im Wasser begraben werden soll, sondern etwas, das vielleicht in der ganzen Welt einzig dasteht. Und wenn man in anderen Erdteilen noch mächtigen Stromschnellen begegnet, so hat Deutschland davon nichts. Des weiteren aber kommt in Betracht, daß diese Verbindung von Naturschönheit mit den Dokumenten germanischer Kultur, wie sie gerade in Laufenburg zu treffen ist, überhaupt nicht wieder vorkommt. Wenn in jenem Tal der Kölner Dom stände und man wollte ihn im Wasser begraben, um so und so viel Dollars dagegen einzutauschen, so würde sich gewohnheitsgemäß ein Sturm der Entrüstung erheben. Ich vermag nicht einzusehen, warum die Wunderwerke, die wir in Gottes freier Natur finden, weniger Daseinsrecht haben sollen, als die Werke menschlicher Kunst. Den Wesensunterschied zwischen Stromschnellen und Kölner Dom muß ich natürlich zugeben, die Gradverschiedenheiten ihres Wertes jedoch sind nicht allzu verschieden,

beide Werte sind nicht einfach durch Vergleich zu ermitteln, aber beide sind für die Menschheit unschätzbar. Wir leben heut in einer Zeit, in der die Masse der Menschheit die Schönheit in der Natur nicht mehr zu erkennen vermag. Es gab auch eine Zeit, in der die Menschheit die Schönheit des Kölner Doms nicht zu erkennen vermochte. Das Urteil der Mehrheit ist wie in den meisten Dingen nicht gleichbedeutend mit der Wahrheit.

Aber auch dem Zugeständnis, daß eine Talsperre in einem gleichförmigen Tale keine zu mißbilligende Anlage sei, möchte ich die Einschränkung hinzufügen, daß ich es nicht für wünschenswert halten würde, daß nun deswegen jedes Tal unserer Erde unter Wasser gesetzt würde, und daß wir zum Schluß nichts anderes als stufenförmig hintereinander liegende Staubecken hätten.

Der Sinn unserer Zeit ist allerdings meist auf Raubbau gerichtet; man will alle Pflanzen mit den Wurzeln haben, man begnügt sich nicht mehr mit einer Blüte. Es muß allmählich erkannt werden, daß der Wert unserer technischen Anlagen nie allein finanziell ausgedrückt werden kann. Es handelt sich stets darum, zu erkennen, welche Werte sie für allseitig harmonische Kulturideale haben. Das Bewußtsein von dem Dasein solcher Ideale gilt es wieder zu beleben, sonst müssen wir uns in Zukunft schämen vor den Zeiten, deren Tun von großen, auf Harmonie gerichteten Menschheitsideen getragen waren. Paul Schultze-Naumburg



Lose Blätter

Gedichte von Anastasius Grün

Vorbemerkung. Anastasius Grün, der Graf Anton von Auersperg, dessen hundertster Geburtstag in diese Tage fiel, war in Wirklichkeit „der brave Soldat im Befreiungskriege der Menschheit", der zu sein Heinrich Heine mit minder unanfechtbarem Rechte sich rühmte. Nachdem er zuerst mit „Blättern der Liebe" und den Romanzen „Der letzte Ritter" (Kaiser Max) hervorgetreten war, in denen der deutsche Geist Uhlandscher Romantik lebt, schrieb er die „Spaziergänge eines Wiener Poeten", deren man sich in Oesterreich noch heute im Kampfe gegen die „Schranzen" und „Pfaffen" bedient, und erstieg dann in den Dichtungen „Schutt" die Höhe des deutschen weltbürgerlichen, freiheitsbegeisterten Idealismus. Auersperg hat seine freisinnigen Anschauungen bekanntlich auch in den österreichischen Parlamenten und Landtagen vertreten und ist später ein wackerer Kämpfer des Deutschtums gegen die Uebergriffe anderer Völker geworden. Was er als Dichter war, tritt gegen seine politische und nationale Bedeutung immerhin zurück. Vielleicht hat ihn als Poeten niemand besser als Julian Schmidt gekennzeichnet, und so wollen wir nachlesen, was dieser über ihn schrieb:

„Was den Erfolg des Dichters begründete, war zunächst die Kühnheit, mit der er die modernen Interessen und Bestrebungen von der poetischen Seite beleuchtete. Früher hatte selbst der Liberalismus die Verstandesüberzeugung von den notwendigen Mitteln zum Fortschritt der Menschheit von den Sympathien des Herzens getrennt; sein Verstand und seine Willenskraft

waren im Tageslicht beschäftigt, sein Gemüt aber sehnte sich noch immer im Stillen nach den Schauern der »mondbeglänzten Zaubernacht«. Anastasius Grün hatte den Mut, die Romantik auch im Sonnenschein zu suchen; er nahm sich selbst der Eisenbahnen und Fabriken an. In dieser Beziehung ist sein »Schutt« ein sehr glücklicher Einfall. Aus den Trümmern der alten Zeit, welche die phantastische Melancholie der Dichter wie ein Schlinggewächs umkränzte, erblüht die neue in aller Fülle jugendlicher Gesundheit, und das Eine wie das Andere wird von den warmen Strahlen eines heitern und liebevollen Gemüts verklärt. — Ein zweites Verdienst war der Reichtum und zum Teile die überraschende Schönheit seiner Bilder. Seit Schiller war man nicht mehr daran gewöhnt, die Sprache des Gedankens und der Phantasie so ineinander verschlungen zu sehen. Grün ist unerschöpflich in der Auffindung von Aehnlichkeiten aus allen Gebieten der Natur und der Geschichte, welche den Gedankengang der Phantasie vermitteln und einschmeicheln.

Bei diesen großen Verdiensten übersah man anfangs die Fehler, die einer ernsten Kritik nicht entgehen können. Einzelne kleine Dichtungen ausgenommen, ist die Komposition nie aus einem Gusse: ein Gedanke weckt den andern, ein Bild ruft das andere hervor, oder auch die Ausmalung eines einzelnen Bildes, über welches der Dichter den ersten Gedanken vergißt, regt ihn zu neuen Gedanken an. Das ist es, was Grün von Schiller unterscheidet. So willenlos sich der letztere in die wunderbare Fülle seiner Bilder zu verlieren scheint, immer ist es der leitende Gedanke, der diese Bilder durchgeistigt und sie zu einem harmonischen Ganzen gliedert. Bei Grün dagegen haben wir im strengsten Sinn des Wortes die Poesie der Ideenassoziation, und an diesem organischen Gebrechen leidet fast jedes einzelne Bild. Der Dichter ist abhängig von seinen Vorstellungen, er ist nicht so weit Herr über sie, um sie in das richtige Maß zu fügen, das nicht nur zur Schönheit, sondern auch zur Deutlichkeit notwendig ist. Damit hängt die Abwesenheit aller Melodie zusammen; seine Gedichte haben keinen Fluß, weil ihnen die Elastizität der Gestaltung fehlt. Dazu kommt noch die Inkorrektheit der Form, in welcher man zum Teil den Oesterreicher heraushört. Grün geht mit den Gesetzen der Sprache sehr willkürlich um, und eben darum ist seine Konstruktion zuweilen schwerfällig und unpoetisch."

Auch wir Heutigen noch müssen zugeben, daß etwas Wahres an Grillparzers Wort ist: zu bildern verstand der Auersperg, aber zu bilden nicht. Wenn aber Grün kein großer Gestalter war, ein außerordentlicher Redner war er gewiß. Und vor allem: ein Redner von tiefinnerlicher Herzenswärme, ein Propagator ohne eine Spur von Sucht, nebenbei auch als Menschlein zu gefallen, ein Redner, dem nie ein Witz oder irgend etwas Artistisches sonst über die Sache ging, was sich bekanntlich von vielen und hochberühmten andern Rittern vom Geist und Rittern vom Geistreichsein nicht sagen läßt. Wir bitten unsere Leser, den Dichter zunächst auf einigen seiner „Spaziergänge" zu begleiten. Dann mögen „Der letzte Dichter" (den man freilich heut nicht mehr wie einst „zu den unvergänglichsten Schöpfungen der neueren Lyrik" zählen würde), „Gneisenau in Erfurt" und „Baumpredigt" die Heutigen daran erinnern, wie Grün mit zu reichlichen Worten ein unbestreitbar echtes Menschengefühl auszudrücken pflegte. Einige kleine Gedichte werden sein vornehmes Bild mit schlichten Zügen ergänzen. Und zum Schluß mag „das rechte Wort" die Erhebung der Grünschen Satire zum Humore zeigen. Wer

weiß, ob sich nicht gerade dieses drollige Gedicht am längsten von allen den seinigen halten wird!

Grüns sämtliche Werke sind bei Grote in Berlin erschienen; unter die bekannten billigen Ausgaben sind sie noch nicht aufgenommen, weil Grün noch nicht „frei" ist.



Salonszene

Abend ist's; die Girandolen flammen im geschmückten Saal,
Im Kristall der hohen Spiegel quillt vertausendfacht ihr Strahl,
In dem Glanzmeer rings bewegen, schwebend fast und feierlich,
Altehrwürdige Matronen, junge schöne Damen sich.

Und dazwischen zieh'n gemessen, schmuck im Glanze des Ornats,
Hier des Krieges rauhe Söhne, Friedensdiener dort des Staats;
Aber einen seh' ich wandeln, jeder Blick folgt seiner Bahn,
Doch nur wenig der Erkor'nen sind's, die's wagen, ihm zu nah'n.

Er ist's, der das rüst'ge Prachtschiff Austria am Steuer lenkt,
Er, der im Kongreß der Fürsten für sie handelt, für sie denkt;
Doch seht jetzt ihn! wie bescheiden, wie so artig, wie so fein!
Wie manierlich gegen alle, höflich gegen Groß und Klein!

Seines Kleides Sterne funkeln karg und lässig fast im Licht,
Aber freundlich mildes Lächeln schwebt ihm stets ums Angesicht,
Wenn von einem schönen Busen Rosenblätter jetzt er pflückt,
Oder wenn, wie welke Blumen, Königreiche er zerstückt.

Gleich bezaubernd klingt's, wenn zierlich goldne Locken jetzt er preist,
Oder wenn er Königskronen von gesalbten Häuptern reißt;
Ja fast dünkt's mich Himmelswonne, die den sel'gen Mann beglückt,
Den sein Wort auf Elba's Felsen, den's in Munkats' Kerker schickt!

Könnt' Europa jetzt ihn sehen, so verbindlich, so galant,
Wie der Kirche frommer Priester, wie der Mann im Kriegsgewand,
Wie des Staats besternter Diener ganz von seiner Huld beglückt,
Und die Damen, alt' und junge, erst bezaubert und entzückt!

Mann des Staates, Mann des Rates! da du just bei Laune bist,
Da du gegen alle gnädig überaus zu dieser Frist;
Sieh, vor deiner Türe draußen harrt ein dürftiger Klient,
Der durch Winke deiner Gnade hochbeglückt zu werden brennt.

Brauchst dich nicht vor ihm zu fürchten; er ist artig und gescheidt,
Trägt auch keinen Dolch verborgen unter seinem schlichten Kleid;
Oestreich's Volk ist's, ehrlich, offen, wohlerzogen auch und fein,
Sieh, es fleht ganz artig: Dürft' ich wohl so frei sein, frei zu sein?

Warum?

Seht, sie haben an das Rathaus aufgeklebt ein neu Edikt,
Drauf aus den geschlungenen Lettern noch manch andre Schlinge blickt;
Ein possierlich kleines Männlein liest's und hält sich still und stumm,
Unterfängt sich nicht zu murren, leise frägt es nur: Warum?

Auf der Kanzel stöhnt, wie Eulen, wimmernd gegen Sonnenlicht,
Hier ein Mönch, an dem die Kutte wohl das einz'ge Dunkle nicht,
Dort ein Abt, an dem der Krummstab wohl nicht alles ist, was krumm;
Stets gelassen hört's der Kleine, lispelnd leise nur: Warum?

Wenn mit Hellebard' und Spießen sie auf Spatzen rücken aus,
Wenn sie lichtscheu ohne Fenster aufgebaut ihr neues Haus,
Wenn das Schwert, das sie befreite, sie zu Fesseln schmieden um,
Sieht er's ruhig und gelassen, fragt nur still vor sich: Warum?

Wenn sie mit Kanonen schießen auf die Lerche, leichtbeschwingt,
Die, wie ein Gebet der Freiheit, singend durch die Wolken dringt;
Wenn den Dichtergaul am Markte sie beim Schwanze zäumen um,
Will er drob sogar nicht lachen, sondern seufzet nur: Warum?

Auf der Sprache garbenreichem unermeßnem Erntefeld
Hat ein einz'ges goldnes Körnlein er sich liebend auserwählt;
Und aus ihrem reichen Meere, rauschend laut um ihn herum,
Fischt' er eine einz'ge Perle, nur das Männerwort: Warum?

Doch der weise Rat bescheidet streng vor sich den Mann und spricht:
„Eurer frevelhaften Frage ziemt, fürwahr, die Antwort nicht!
Unser Tun, es sei dem Volke ein verschloßnes Heiligtum!"
Ruhig hört den Spruch das Männlein, nur bescheiden fragt's: Warum?

Wütend springen all' vom Sessel, daß der Ratstisch taumelt drein!
In Arrest bei Brot und Wasser zieh'n sie den Rebellen ein,
Lassen in den Bock ihn spannen, und in Eisen schließen krumm:
Doch er duldet's still gelassen, spricht kein Wörtlein, als: Warum?

Morgens muß er geh'n zur Beichte, dann aufs Feld im Karren fort!
Schützen steh'n in Reih' und Gliede, laden stumm die Flinten dort;
Feuer! ruft's, die Röhre krachen! Blutig sinkt der Frevler um,
Doch von bleichen Lippen schaurig stöhnt es röchelnd noch: Warum?

Ueber seine Leichengrube wälzen sie noch einen Stein,
Dann zum feierlichen Hochamt eilen sie zum Dom hinein,
Brünstig danken sie dem Himmel, daß der Schreier endlich stumm,
Doch bei Nacht auf seinen Grabstein schrieb ein Schalk das Wort: Warum?

An den Kaiser

Herr, du warst einst bang und traurig, und gebrochen war dein Herz,
Da erschlossen unsre Herzen reich und warm sich deinem Schmerz!
Lasse jenes Hochgewitters gern dich mahnen immerdar,
Da es hell den Regenbogen unsrer Liebe dir gebar!

Herr, du standst beraubt des Schildes, waffenlos und unbewehrt,
Da erstand die Kraft des Volkes, Mann an Mann, und Schwert an Schwert!
Rings um dich sahst du's im Kreise, wie ein Feld voll Garben steh'n,
Das der nächste Lenz erneute, wenn im Herbst du's ließest mäh'n!

Herr, du warst einst arm und dürftig! Sieh, da boten freudig dir
Väter ihrer Kinder Erbe, Jungfraun ihre goldne Zier;
Alles gab das Volk dir gerne, und behielt nur jenes Gold,
Drin sich seine Berge sonnen, das in seinen Herzen rollt.

Jetzt sind wir verarmt und dürftig, wehrlos und gebeugt von Schmerz!
O erschließe warm und freudig du dem Volke jetzt dein Herz!
Gib ihm Waffen, helle, scharfe: Offnes Wort in Schrift und Mund!
Gib ihm Gold, gediegnes, reines: Freiheit und Gesetz im Bund!

Deine Lande stehn voll Segen, reich und schön wohl ringsumher,
Frei und reich in goldnen Wogen rollt der Saaten weites Meer,
Sieh, wie stolz die Wälder rauschen, wie die Reben saftig glüh'n,
Voll Metall die Berge ragen, segelreich die Ströme zieh'n!

Und dein Volk, wie ganz dem Boden, nur an Freiheit, ach, nicht gleich!
Sieh die edlen Keim' und Blüten, so gesund, so schön und reich!
Herr, sei du der Frühlingsodem, welcher frei sie wachsen heißt,
Sei die Sonne, die sie reifet, und darüber segnend kreist!

O dann wird das Volk auch blühen, wie die Fluren ringsumher,
Und sein Geist wird Aehren tragen, innren Marks und Kernes schwer,
Wie die Rebe wird er sprießen, die sich frei und fröhlich schlingt,
Und wohl auch als Hochwald grünen, der manch Blatt zum Kranz dir bringt!

Herr, gib frei uns die Gefangnen: den Gedanken und das Wort! —
Sieh, es gleicht der Mensch dem Baume, schlicht und schmucklos grünt er fort;
Doch wie schön, wenn der Gedanke dran als bunte Blüte hängt,
Und hervor das Wort, das freie, reif als goldne Frucht sich drängt!

Und es gleicht der Mensch dem Strome, unbelebt und öde nur
Eine tote Wasserhaide dehnt er flach sich durch die Flur;
Doch wie herrlich, wenn darüber frei und fröhlich, her und hin,
Die Gedanken gleichwie Schifflein und wie Silberschwäne zieh'n! —

Herr, es strahlt vor deinen Augen eines Doms gewalt'ger Bau,
Dessen Turm, ein frommer Riese, hoch durchragt des Himmels Blau!
Und dein Volk war's, das ihn baute! Welches mag die Deutung sein?
Ei, wir finden in den Himmel selber wohl den Weg hinein!

Deiner Kaiserstadt nicht ferne liegt ein Schlachtfeld, weit und groß,
Wo für dich, für Land und Freiheit deines Volkes Blut einst floß;
O beim Himmel, wessen Herzen für dich bluten du geseh'n,
Dessen Geist wird wahrlich nimmer gegen dich in Waffen steh'n!

Freies Blut düngt jene Fluren; Herr, wie mocht' es denn gescheh'n,
Daß sie nicht schon längst voll Rosen heil'ger Freiheit üppig steh'n?
Einem Meer gleicht jene Ebene; welch ein seltner Sternenlauf,
Daß das Morgenrot der Freiheit draus nicht längst schon stieg herauf?

O gib frei uns den Gedanken und auch seinen Freund: das Wort!
Denn es sind gar wackre Gärtner für die Rosenkeime dort;
Zu den Lorbeern und den Palmen, die dein greises Haupt umweh'n,
Müßten gut und schön die Rosen jugendlicher Freiheit steh'n!

Frei das Wort, frei der Gedanke! Wackre Schiffer sind es schier;
Will nicht aus dem Meer die Sonne, segeln sie entgegen ihr!
Bald dann flammt die Morgenröte, und es klingt in ihrem Schein
Mehr als e i n e Memnonssäule hell durchs Land, und voll und rein! —

Der letzte Dichter

„Wann werdet ihr, Poeten,
Des Dichtens einmal müd'?
Wann wird einst ausgesungen
Das alte, ew'ge Lied?

Ist nicht schon längst zur Neige
Des Ueberflusses Horn?
Gepflückt nicht jede Blume,
Erschöpft nicht jeder Born?"

Solang der Sonnenwagen
Im Azurgleis noch zieht,
Und nur Ein Menschenantlitz
Zu ihm empor noch sieht;

Solang der Himmel Stürme
Und Donnerkeile hegt,
Und bang vor ihrem Grimme
Ein Herz noch zitternd schlägt;

Solang nach Ungewittern
Ein Regenbogen sprüht,
Ein Busen noch dem Frieden
Und der Versöhnung glüht;

Solang die Nacht den Aether
Mit Sternensaat besät,
Und noch Ein Mensch die Züge
Der goldnen Schrift versteht;

Solang der Mond noch leuchtet,
Ein Herz noch sehnt und fühlt;
Solang der Wald noch rauschet
Und einen Müden kühlt;

Solang noch Lenze grünen
Und Rosenlauben blühn,
Solang noch Wangen lächeln
Und Augen Freude sprühn;

Solang noch Gräber trauern
Mit den Cypressen dran,
Solang Ein Aug' noch weinen,
Ein Herz noch brechen kann:

So lange wallt auf Erden
Die Göttin Poesie,
Und mit ihr wandelt jubelnd
Wem sie die Weihe lieh.

Und singend einst und jubelnd
Durchs alte Erdenhaus
Zieht als der letzte Dichter
Der letzte Mensch hinaus. —

Noch hält der Herr in Händen
Die Schöpfung, ungeknickt
Wie eine frische Blume,
Auf die er lächelnd blickt.

Wenn diese Riesenblume
Dereinstens abgeblüht
Und Erden, Sonnenbälle
Als Blütenstaub versprüht:

Erst dann fragt, wenn zu fragen
Die Lust euch noch nicht mied,
Ob endlich ausgesungen
Das alte, ew'ge Lied?

Gneisenau in Erfurt

Die Trommel will dröhnen und flattern die Fahn',
Der Mörser will donnern vom Wall,
Denn Erfurt, die Veste, soll heut' empfahn
Den greisigen Feldmarschall.

Wie glänzen in Waffen Mann und Pferd!
Wie sprengt ihm entgegen der Stab!
Denn grün ist sein Lorbeer und scharf sein Schwert
Und mächtig sein Marschallstab.

Die Priester, die Bürger in festlicher Tracht,
Sie huldigen all' ihm gern,
Der weise im Rat, ein Tapfrer der Schlacht,
Und gut im innersten Kern.

Da lächelt gar fein Held Gneisenau,
Winkt freundlich die Herrn zurück:
„Erlaßt mir Fanfaren und Truppenschau,
Vergönnt mir ein stilleres Glück!

Ein Glück, wie da ich hier wandeln ging
Als Bürschlein gering und klein,
Und nannte im weiten Weltenring
Ein Buch und ein Herz nur mein.

Will's halten wie einst als armer Student,
Da die Kneipe dort mein Palast,
Will laden zu fröhlichem Burschenkonvent
Nur Kommilitonen zu Gast.

Laßt Fahnenschwung und Trommeln sein,
Und Mörsergruß vom Wall;
Den alten Studenten läute nur ein
Verbrüderter Becherschall!" — —



Im Schenkhaus sitzt er, zur selben Stell,
An demselben langen Tisch,
Wo einst mit ihm manch flotter Gesell
Gezecht und gesungen frisch.

Jetzt sind's der Häupter nur drei bis vier!
Der Tisch, wohin er auch blickt,
So leer und lang, daß sein Ende schier
Hinaus bis zum Kirchhof rückt.

Und diese Genossen, wie andrer Stoff!
Der eine, dem Lust und Gesang
Sonst wie dem Zeisig vom Schnäblein troff,
Schweigt wie ein Karthäuser bang.

Der andre, der sonst den Humpen nicht fand,
Der bauchig genug ihm sei,
Er nippt nur scheu von des Glases Rand,
Wie ein Kind die bittre Arznei.

Und blickt er zum dritten, dem Bruder der Braut,
Die er im Tode verlor,
Umflattern sein Aug', zu Nebeln ergraut,
Brautschleier und Trauerflor.

Da rief der Mund, dem die Heere im Streit
Gehorcht und die Donner der Schlacht:
„Herauf, o du goldene Jugendzeit,
Und übe die Wundermacht!"

Und wie er sein „Feuer!" einst kommandiert,
Jetzt klang es fast ebenso:
„Ihr alten Bursche, stoßt an und schmolliert!
Singt ein Gaudeamus froh!"

Gehorsam beugen sich auf sein Geheiß
Die Stirnen gefurcht und fahl,
Es schließen um ihn den Bundeskreis
Die Häupter ergraut und kahl.

Doch als das Gaudeamus begann,
Es klang wie ein Requiem heut;
Und als sie die Becher stießen an,
Da scholl es wie Grabgeläut.

Das Wort, das gesiegt im Zauberschwung
Bei Kolberg und Waterloo,
Ach, diese Juvenes macht es nicht jung
Und ihr Gaudeamus nicht froh!

Sein Schwert ist scharf und sein Lorbeer ist grün,
Sein Marschallstab herrscht weit,
Doch weckt er nicht die Verblühte zum Blühn,
Die Rose der Jugendzeit.



Da senkt er das Haupt, sein Blick voll Leid
Ruht auf dem Glaspokal;
Er hat in dem Bild der Vergänglichkeit
Erkannt die sinnige Wahl.

Denn unverletzt steht vor dem Greis
Das nämliche Römerglas,
Aus dem er einst trank im Jugendkreis
Und Welt und Sorge vergaß.

Der Thron und das Schwert des Gewaltigen brach,
Und Jugend und Kraft, ihr fiel't,
Derweil dies Gefäß so gebrechlich und schwach
Viel treuer und fester hielt.

Vom Staub des Alters bewahrt sich's rein,
Die Quelle scheuert es blank;
O spülte so weg der quellende Wein
Was trüb auf die Seelen uns sank!

In Flammen ward es geklärt und hart
Wie Heldenherzen wohl auch;
Ward wie der Ruhm so spröd und so zart,
Zu trüben von einem Hauch;

In Splitter zerbräch's ein leiser Ruck;
Doch dauert's euch zum Neid,
O Myrtenkranz, o Lorbeerschmuck,
O Rose der Jugendzeit!

In Wehmut das unbestechliche
Verhängnis der Greis ermaß,
In zitternder Hand das gebrechliche
Und doch so feste Glas.

Wie Glockenton, wie Rosenduft
Verweht es leis' und fern;
Zu seinen Füßen dämmert die Gruft,
Zu Häupten ihm funkelt ein Stern.

Baumpredigt

Um Mitternacht, wenn Schweigen rings,
Beginnt's durch Waldesräume,
Und wo sonst Büsch' und Bäume stehn,
Zu flüstern, rascheln und zu wehn,
Denn Zwiesprach halten die Bäume.

Der Rosenbaum loht lustig auf,
Duft raucht aus seinen Gluten:
„Ein Rosenleben reicht nicht weit,
Drum soll's, je kürzer seine Zeit,
So voller, heller verbluten!"

Die Esche spricht: „Gesunkner Tag,
Mich täuscht nicht Glanz und Flittern!
Dein Sonnenstrahl ist Todesstahl,
Gezückt aufs Rosenherz zumal,
Doch auch wir andern zittern!"

Die schlanke Pappel spricht, und hält
Zum Himmel die Arm' erhoben:
„Dort strömt ein lichter Siegesquell,
Der rauscht so süß und glänzt so hell,
Drum wall' ich sehnend nach oben!"

Die Weide blickt zur Erd' und spricht:
„O daß mein Arm dich umwinde,
Mein wallend Haar neig' ich zu dir,
Drein flechte deine Blumen mir,
Wie Mütterlein dem Kinde."

Drauf seufzt der reiche Pflaumenbaum:
„Ach, meine Füll' erdrückt mich!
Nehmt doch die Last vom Rücken mein!
Nicht trag' ich sie für mich allein;
Was ihr mir raubt, erquickt mich!"

Es spricht die Tanne guten Muts:
„Ob auch an Blüten ich darbe,
Mein Reichtum ist Beständigkeit;
Ob Sonne scheint, ob's stürmt und schneit,
Nie ändr' ich meine Farbe!"

Der hohe stolze Eichbaum spricht:
„Ich zittre vor Gottes Blitzen!
Kein Sturm ist mich zu beugen stark,
Kraft ist mein Stamm, und Kraft mein Mark,
Ihr Schwächern, euch will ich schützen!"

Die Efeuranke tät an ihn
Sich inniger nun fügen:
„Wer für sich selbst zu schwach und klein,
Und wer nicht gerne steht allein,
Mag an den Freund sich schmiegen!"

Drauf sprachen sie so manches noch,
Ich hab' es halb vergessen.
Noch flüsterte manch' heimlich Wort,
Es schwiegen nur am Grabe dort
Die trauernden Cypressen.

O daß die leisen Sprüchlein all'
Ein Menschenherz doch trafen!
Was Wunder, wenn sie's trafen nicht?
Die Bäume pred'gen beim Sternenlicht,
Da müssen wir ja schlafen.

Winterabend

Eisblumen, starr, kristallen an den Scheiben,
Wie ein Gehege vor der Sturmnacht Tosen,
Sie flüstern mir, indes sie Flimmer stäuben:
Wir sind die Geister schöner Frühlingsrosen!

Schneeflocken wirbeln hin mit weißem Glanze!
Es pochen leis' ans Fenster die versprühten,
Mir lispelnd flüchtig im Vorübertanze:
Wir sind die Geister duft'ger Frühlingsblüten!

Gefühle steigen auf in meiner Seele,
Wie beim Verklingen ferner Sterbeglocken,
Die bange Wehmutsseufzer meiner Kehle
Und reiche Tränen meinem Aug' entlocken;

Sie aber singen sanft mir ins Gemüte:
Wir sind die sel'gen Geister deiner Lieben,
Mit denen du durchwallt des Frühlings Blüte,
Auf deren Grab nun diese Flocken stieben!

Fernsicht

Tritt ruhmbekrönten Größen nicht zu nah!
Sie sind den Alpen gleich, die vor uns stehn,
Am schönsten, größten, wenn von fern gesehn,
Im blauen Duft, in ihrem fernen Ruhme!
Der Formen Schönheit, die dich fern entzückt,
Löst sich in rauhe Massen, wirr zerstückt,
Wenn forschend du genaht dem Heiligtume;
Der Duftschmelz wird Gestein, das wund dich ritzt,
Und wird Gedörn, das Rock und Ferse schlitzt.
Das Auge des Geweihten nur erspäht
In dunkler Kluft die schöne Alpenblume;
Nur wer der Geister Liebling, den umweht,
Entschleiernd sich, des Berggeists Majestät.

* * *

Man schreibt auf manchen Stein:
„Er hatte keinen Feind!"
Als Lobspruch ist's gemeint,
Doch schließt's viel Schlimmes ein:

Es klänge juſt ſo gut:
Ihm fehlte Herz und Blut,
Er ließ wie Kies ſich treten,
Er ließ wie Ton ſich kneten,
Sein Aug' war blind dem Lichte,
Sein Mund war ſtumm für Wichte.

O raubt mir nicht am Grabe
Noch meine beſte Habe:
Die Feinde, deren Zorn
Mein Schmuck, mein Stolz, mein Sporn;
Von jenem Worte rein
Laßt meinen Stein.

Zwei Heimgekehrte

Zwei Wandrer zogen hinaus zum Tor
Zur herrlichen Alpenwelt empor.
Der eine ging, weil's Mode juſt,
Den andern trieb der Drang in der Bruſt.

Und als daheim nun wieder die Zwei,
Da rückt die ganze Sippe herbei,
Da wirbelt's von Fragen ohne Zahl:
„Was habt ihr geſehen? erzählt einmal!"

Der eine drauf mit Gähnen ſpricht:
„Was wir geſehn? Viel Rahres nicht,
Ach Bäume, Wieſen, Bach und Hain,
Und blauen Himmel und Sonnenſchein!"

Der andre lächelnd dasſelbe ſpricht,
Doch leuchtenden Blicks mit verklärtem Geſicht:
„Ei, Bäume, Wieſen, Bach und Hain
Und blauen Himmel und Sonnenſchein."

Böſer Streich

Beim Teeverein jüngſt ſang man ohne Ende,
Wie jeden Mund, ſah offen man auch meinen:
Fernſtehnden mußt's, als ſäng' ich mit, erſcheinen,
Doch, wer mir nahe ſtand, ſah, daß ich gähnte.

Mein Liebchen ſah ich ſtill inmitten ſtehen,
Da ſtimmte mein Gefühl mich ganz poetiſch,
Und ließ ein blühend Gartenbeet im Teetiſch,
Gießkannen mich in den Teekannen ſehen.

Geschmückte Fraun sah ich als Rosen sprießen,
Herrn mit Perücken als Kohlköpfe grünen,
Doch sorgsam sah als Gärtner ich nach ihnen
Und hob die Kannen, um sie zu begießen.

Da brüllten laut die Herrn: o Herr, o Tollkopf!
O grober Schmeichler! riefen bös die Frauen.
Doch, in die Hände klatschend, war zu schauen
Gott Amor, schwebend über Ros und Kohlkopf.

Das rechte Wort

Die Auen ein fürstlicher Jagdzug weckt,
Inmitten die kaiserlich' Majestät;
Die Bäume sich neigen, doch nicht aus Respekt,
Es beugt sie der Wind, der die Wipfel verdreht;
Der Himmel, unartig, schickt böses Wetter,
Schwer fallen die Tropfen, hinwirbeln die Blätter;
Da ruft der Durchlauchtigst' auf seinem Gaul:
„Ah, schaut's, jetzt regnet's mir gar ins Maul!"

Indes die ipsissima verba ein Graun
Verbreiten im Zug, laßt ein Monument
Aus jener Zeit, sein Bild, uns beschaun;
Ich trag's in der Tasche, Siebzehner man's nennt.
Ein Lorbeerkranz in Perückenwildnis
Und eine Lippe, sonst nichts! — so sein Bildnis,
Draus männiglich sieht, wie dem frommen Mann
Gar leicht in den Mund das Wasser rann.

Ihr Hoflakaien, nun rennt und sprengt:
Ein Regenschirm ist's, was retten kann!
Hofmarschall beschließt ganz still: Der Mann,
Der des Kaisers Hut gemacht, der hängt!
Hofmedicus denkt: Nach dem Ebenmaße
Wohnt friedlich der Mund im Schatten der Nase,
Durchlauchtigste Nase verschmäht das System;
Wie stell' ich nun dieses der Nase genehm?

Schön tröstet den Kaiser der Hofjesuit:
„Der Priester dir Weihbronn entgegenhält,
Wenn die Majestät in die Kirche tritt;
Ein Dom des Herrn ist Wald und Feld,
Gott selber hat hier den Weihbrunn ergossen
Zu grüßen dich, den Frommen, den Großen!"
Der Kaiser wird grimmig, wie König Saul:
„Zum Teufel! mir regnet's noch immer ins Maul!"

Der eine erstarrte, der andere lief,
Der rang die Hände, der stand wie im Bann;
Am Eichbaum lehnt' in Gedanken tief
Der Günstling des Herrn und sann und sann;
Auf springt er jetzt, heiliger Sendung trunken,
Die Stirn ihm umsprühn der Erleuchtung Funken:
„Mein allergroßmächtigster Kaiser geruh'
Und schließe die Lippen huldreichst zu!"

Lobsinge, du heiliges römisches Reich!
Wie leicht du zu schirmen, zu retten bist!
Geschoß der Karthaunen und Schwerterstreich
Trifft nicht wie ein Wörtlein zu rechter Frist;
Send' immer dir's Gott zur rechten Stunde,
Und Fürsten, die horchen dem rechten Munde
Und Räte zu weisem Rate nicht faul!
Dem Kaiser regnet es nimmer ins Maul.

Rundschau

Allgemeineres

Umschau

Zur Aesthetik liegen eine Menge von Aeußerungen vor. Wir weisen auf sie heute kurz und ohne Kritik hin, da uns eine Kritik weit über die Grenzen unsres Arbeitsgebietes hinausführen würde.

Einige Grundgedanken seiner ästhetischen Theorie skizziert Theodor Lipps in dem Aufsatze „Einfühlung und ästhetischer Genuß" (Zukunft 16). Von den drei Richtungen des Genusses, die es nach Lipps gibt, bestimmt er den ästhetischen Genuß als einen „objektivierten Selbstgenuß": „ich genieße mich selbst in dem von mir unterschiedenen sinnlichen Gegenstande." Er nimmt als eine Grundtatsache aller Aesthetik, daß ein „sinnlich gegebenes Objekt" genau genommen ein Unding ist, es ist auch immer etwas von meiner Tätigkeit durchdrungenes. Diese Tätigkeit nennt Lipps „Einfühlung" im positiven oder negativen Sinne. Positiv wird die Zumutung, die das Objekt an den Beschauer stellt, zur freien Einstimmung, zur Sympathie, zur sympathischen „Einfühlung"; die negative dagegen „ist das Erleben der feindlichen oder der gegen mich gerichteten Zumutung". Lipps unterscheidet dann weiterhin verschiedene Arten oder Stufen der Einfühlung. Die Dinge wollen nicht nur einfach apperzipiert werden, sie fordern zugleich auf zur denkenden Verknüpfung, zur Einfügung in den Wirklichkeitszusammenhang, zur Einordnung in kausale Beziehungen. Auch diese Verstandestätigkeit und deren Eigenart wird wiederum in die Dinge „eingefühlt". Die höchste Zumutung stellt die sinnliche Erscheinung des Menschen. Der Anblick eines lachenden Gesichts zum Beispiel schließt für den Beschauer die Zumutung oder Aufforderung in sich, sich selbst froh und frei und glücklich zu fühlen. In diesem Sinne liegt aller „Eindruck der Erscheinung eines Menschen begründet in seinem Ausdruck". Ein Mensch ist „schön" — dies heißt: „Das Leben, das in seiner sinnlichen Erscheinung liegt und bei der Betrachtung dieser Erscheinung in mich eindringt, oder sich eindrängt, wird von mir »sympathisch« aufgenom-

men.“ Der Anblick eines häßlichen Menschen bringt uns in Widerstreit mit dem eigenen Triebe, zu leben, uns zu betätigen und zu fühlen. Schönheit ist „erlebte Lebensbejahung“, Häßlichkeit „erlebte Lebensverneinung“. Gesetzt nun, daß uns zugemutet wird, Kummer und Verzweiflung mitzuerleben, und liegt darin etwas von Größe und Stärke, von Fähigkeit des inneren Reagierens gegen das Schicksal, dann „kann ich gewiß nicht die Abstrakta »Kummer« und »Verzweiflung«, wohl aber diesen Menschen oder diese Offenbarung echter und berechtigter Menschlichkeit ohne inneren Widerstreit in mir erleben . . . dann aber ist auch hier jener innere »Einklang« gegeben, nämlich der Einklang zwischen meinem Wesen und dem Erleben oder der Betätigungsweise meiner selbst, die mir durch das Objekt zugemutet wird“. Damit aber sei eben der Grund gegeben zum Gefühl der Lust, zum ästhetischen Genuß, der nichts anderes sei als ästhetisches Erleben oder Einfühlung.

„Ueber die Stufen der ästhetischen Entwickelung im Menschen“, mit besonderer Berücksichtigung der Frage, wie sich das Aesthetische im Kinde entwickele, verbreitet sich M. Jahn in der Allgemeinen deutschen Lehrerzeitung (8/9). Die erste Stufe sieht der Verfasser in dem Erleben zahlreicher Gefühle des Wohlgefallens, der objektiven „ästhetischen Elementargefühle“. Es erfolgt darnach die subjektive Vergeistigung der Außenwelt, die Denktätigkeit tritt hinzu, „genaues und vielfaches Beobachten und Versuchen, vielseitiges Vergleichen und wohlüberlegtes vorsichtiges Beurteilen“. Auf dieses ästhetische Anschauen und Denken, das in höherem Maße produktiv sei als das empirische auf die geistige Erfassung des Kunstwerkes folgt ein Erleben höherer ästhetischer Gefühle. Auf der letzten Stufe werde der Versuch gemacht, das in Wirklichkeit unvollkommen Gegebene zur Vollkommenheit des eigenen Wesens zu erheben; eine Idealisierung also innerhalb des Angeschauten und Produzierten. Für den Erzieher leitet Jahn daraus die Forderung ab, daß er gemäß dieser Stufenfolge seinen Weg für das Kind zu bemessen habe.

Alois Wurm erörtert in der Warte (März) die Wandlungen des Schönheitsbegriffes. Aesthetische Werte und Schönheitswerte seien nicht ein und dieselben. Der Genuß des Charakteristischen zum Beispiel sei kein Schönheitsgenuß. Gewöhnen wir uns ab, rät der Verfasser, „immer nur nach Schönheit zu spüren — in der Literatur haben wir eine heilsame Schule dafür durchgemacht; aber beim Genuß der bildenden Künste drückt uns das Joch des Schönheitsbegriffes noch viel zu sehr“.

Das Sonderproblem der Darstellung des Riesigen in der Kunst untersucht Haupt Graf Pappenheim in der Frankfurter Zeitung (75). Er führt Beispiele aus allen Zeiten und allen Künsten an, und kommt zu dem Schlusse, daß der künstlerische Mensch, von grobsinnlichen Versuchen mit absoluten Mitteln ausgehend, durch intellektuelle Verfeinerung der relativen Werte der Lösung des Problems sehr nahe gekommen sei. Ganz sei es aber nur seelisch zu lösen.

Von den Erkenntnisfragen zu solchen der Bewertung. „Ueber ästhetische Weltanschauung“ äußert sich Julius Goldstein in der deutschen Rundschau (Februar). In vier unterschiedenen Typen sucht er zu kennzeichnen: den ästhetischen Idealismus Schillers, den ästhetischen Pantheismus der Romantik, den idealistischen Aesthetizismus Nietzsches, den naturalistischen Aesthetizismus der „Moderne“. Die beiden älteren

Typen verhalten sich zueinander wie die Voraussetzung zur Folgerung. Sie stammen beide aus der gleichen Kultursituation. Der moderne Aesthetizismus lasse neben den ästhetischen keine anderen Werte mehr gelten, er trage im Gegensatz zu Schiller und der Romantik einen tiefen Pessimismus in sich. In seiner temperamentvollen Begründung dieser Thesen wendet sich der Verfasser besonders gegen jeden Versuch, „mittels der Kunst unter Umgehung aller metaphysischen Fragen eine ideal gerichtete Weltanschauung zu schaffen". Eine solche Art „neutralen Pufferstaates zwischen feindlichen Gedankenmächten" sei in der Politik wohl möglich, in der Philosophie jedenfalls nicht. Eine ästhetische Betrachtung der Welt führe notwendig dazu, Gott als rein dynamische Potenz aufzufassen. Dieser ästhetische Dynamismus sei noch nicht einmal bis zu den Gegensätzen von Gut und Böse vorgedrungen, er stehe nicht über ihnen, sondern unter ihnen; er repräsentiere, theologisch ausgedrückt, das Heidentum. Aber nur ein Gottesbegriff, in dem auch das Gute ein wesentliches Moment ist, „vermag den Glauben an die allmähliche Verwirklichung von Idee und Ideal zu rechtfertigen".

Karl Scheffler stellt fest, daß im Geistigen, in der Ethik und noch mehr in der Aesthetik die Zustände gegenwärtig vollkommen chaotisch seien (Zukunft, 25). Die dramatische und epische Poesie unserer Tage liefere ihm den Beweis: sie handle zur Hälfte immer von den Konflikten zwischen „Vätern und Söhnen". In der Architektur und den bildenden Künsten äußere sich die Unproduktivität der Zeit zur Hälfte immer als Stockung; es fehle an den richtigen Aufgaben. Wo die Poeten verzweifelten, sähe man in den architektonischen Künsten besonders oft die behaglichen Gedankenlosen. Die wahren Kulturarbeiter seien aber die Kämpfer um die reine Form. „Wir können nicht auf die Warnungen der Väter hören, müssen sie ihren absterbenden Kultur- und Kunstanschauungen überlassen und ertragen, daß sie uns wie Verlorene betrachten . . . Gedanken, die sich rückwärts wenden und ängstlich von der Geschichte Zustimmung erwarten, müssen wir fliehen."

Das Verhältnis von „Kunst und Publikum" beleuchtet Harry Graf Keßler kurz in der Neuen Rundschau (Januar). Er wendet sich besonders scharf gegen das Verlangen nach der Idee und vor allem nach der Moral im Kunstwerke. Die Kunst wie alle Schönheit sei an sich ethisch, und darum wirke sie ethisch. „Wenn Ethik die Herstellung des Gleichgewichts in der Seele durch den Willen ist, durch den eigenen Entschluß oder fremde Norm, dann ist Kunst die Ethik der Sinne." Deshalb habe sie nichts zu zeigen oder zu lehren außer Harmonie der Sinnlichkeit.

Der Stil einer Kunst, so führt Otto Krille unter der Ueberschrift „Kunst und Kapitalismus" (Neue Zeit, 16) aus, sei nur der Ausdruck ihres idealen Gehaltes, er werde beeinflußt von dem Wollen der Klasse, welcher der Künstler angehört, oder der er sich beigesellt. Was dem Arbeiter heute aus den meisten Kunstwerken entgegenwehe, sei nicht Geist von seinem Geiste, sei die Gesinnung einer kapitalistischen Klassenkunst. Sie könne nicht anknüpfen an die Ideale, die dem gesellschaftlichen Sein des Arbeiters entsprängen. Hier trenne sich die sozialistische Aesthetik von der der bürgerlichen Klassen, und alle wohlgemeinten Versuche, das Volk zur heutigen Kunst zu erziehen, „müssen deshalb an einer verhältnismäßig niedrigen Grenze scheitern".

Zur Natur in die Schule zu gehen, rät Karl Krummacher in einer Plauderei über den „Geschmack im Alltagsleben" (Deutsche Revue, April). Es gebe keine bessere ästhetische Disziplin: „Das Moos an der Baumwurzel, die Kornblumen im Roggenfeld, der Pilz auf dem Waldboden, die Kuh auf der Weide, die Glanzwolke im blauen Aether, das ist jedesmal ein Klang, wie ihn der Seidenwirker und Teppichknüpfer nicht feiner erfinden kann." Durch unsre moderne Kultur geht ein Zug von Unwahrheit, er verdirbt unser ästhetisches Gewissen. „Durch Natur zur Kunst und durch Kunst zur Natur" — so sollte die Losung lauten. Unsre lautet bekanntlich so.

Ⓐ Schönbachs Buch über Lesen und Bildung

In unserem literarischen Ratgeber für 1904 hieß es: „Schönbachs beliebtes Buch »Ueber Lesen und Bildung« ist trotz mancher Feinheiten veraltet." Der Satz ist im Jahre drauf gestrichen worden: er hatte nur jenen Ratgebern des „Ratgebers" gegenüber, die das Verschweigen dieses Buches als Vergeßlichkeit des Kunstwarts auslegten, darauf hinweisen sollen, daß wir es kannten. Wozu, so fragten wir uns, wozu ein Werk kritisch breittreten, das den Charakter der Zeitlichkeit, hatte man nur einen Blick hinter den vielversprechenden Titel geworfen, so offen zur Schau trug? Der Zeitlichkeit? Damit eben irrten wir uns. Schönbachs Buch ist wohlauf, es marschiert soeben aus Leuschner und Lubenskys Verlag in siebenter, 1905 stark erweiterter Auflage von Graz aus munter in die Welt. Da scheint es denn doch angebracht, diesen Wanderer ein Stück Weges zu begleiten.

Neun Aufsätze über literarische Themen rechtfertigen den Titel nur zum Teil: sie erstrecken sich über die Jahre 1888—1904 und versuchen, unter einigem Abschweifen ins Besondere („Emerson und sein Kreis", „Henrik Ibsen") die Zustände und die Ziele der „neueren deutschen Dichtung", des „Realismus", der „jüngsten Richtungen" usw. ergänzend und zusammenhängend darzulegen. Niemand zuliebe und niemand zuleide zu schreiben, war nach eigener Vorrede der Verfasser bestrebt. Prüfen wir also. Verständigen wir uns, rät der Verfasser etwas spät, nämlich erst auf Seite 143, einmal über den Begriff „Literatur": „Bezeichnet man damit eine gewisse Masse dichterischer Erzeugung, die je nach dem Kulturstande mündlich, schriftlich oder durch den Druck Verbreitung erfährt, so wird sie selbstverständlich niemand den Deutschen der Gegenwart absprechen." Man liest es einmal und zum zweiten und schüttelt dem Verfasser dankbar die Hand. Wie selten kann man so „voll und ganz" der Meinung eines andern sein! Haben wir denn nun aber auch eine Literatur als „vereinzelte große Welle der Dichtung und Wissenschaft an sich"? „Darauf ist zu erwidern, daß jeder, dem nicht eine oberflächliche Uebersicht der Dinge genug tut, diese Frage bejahen muß" . . .



Wer gibt uns für das Verständnis der modernen Poesie den wichtigsten Maßstab? Der scharfe Kontrast zwischen Klassizismus und Romantik (S. 148). Wenn du, Leser, Rosegger oder Wedekind verstehen willst, so miß mit der klassischen Literaturelle Schönbachs den „Erdgeist", mit der romantischen die Mär vom „sterbenden Stausel" und du bist hoffentlich im reinen. Ueber Gottfried Keller ist es unser Verfasser schon seit mehr als vierzig Jahren, das wesentliche an ihm ist „die gesunde Freude des Dichters an der Wirklichkeit, an Natur und Leben, die deshalb möglichst bestimmt

beschrieben werden" (155). Heut aber „... preist ihn alle Welt und die am lebhaftesten, die seine besten Sachen am wenigsten kennen. So wird es Artur Fitger ergehen" (S. 65). Ueberhaupt ist Fitger ein „glanzvolles Talent" (169), während es dem Verfasser mit C. F. Meyer absonderlich ergangen ist: „Gewiß ist Meyer ein großer Künstler, aber dieses Wort ist für ihn lieber aus dem Zusammenhange mit »Künsteln« zu verstehen, denn aus dem mit »Können«" (171). Wenn Wilhelm Raabe auf einer halben Seite kärglich genug in der Hauptsache als einer der ersten Kenner des 16. Jahrhunderts abgespeist wird, so bringt es dafür Sudermann auf gute fünf Seiten. In ihm sei dem deutschen „Naturalismus" eine „bedeutende und eigenständige Dichterkraft erwachsen. Zuvörderst im Drama, dann aber nicht minder in der Prosa erweist er sich ungewöhnlich tüchtig und leistungsfähig" (224). Gewiß, er liefert billig und prompt. Von seinen „drei Reiherfedern" bemerkt Schönbach allerdings: „Das Studium Shakespeares tobt in diesem Märchenspiel." Und überhaupt: dieser Realismus! Sein Wesen scheint in der Technik zu liegen, „seine ganze Angelegenheit ist eine technische" (228/9).

In Hauptmanns „Webern" wird bekanntlich der Weber, der während des Aufstandes hinter der Arbeit sitzen bleibt, von einer verirrten Kugel getroffen. Das bedeutet für Schönbach: „Der Dichter mißbilligt ausdrücklich den Quietismus, der auf der religiösen Anschauung über das Verhältnis zwischen diesseits und jenseits beruht" (252). Schade, daß unser Verständnis nur bis zum „Fuhrmann Henschel" erleuchtet wird. Einen sehr bedeutenden Poeten, gegenwärtig vielleicht den bedeutendsten, Karl Spitteler, stellt unser Gewährsmann leider ganz in Frage: er nennt ihn nicht einmal. Dafür erfahren wir genaueres über Bierbaums Poesie.

Ist es zu glauben? Herr Dr. Anton E. Schönbach, ein Professor der Literatur an der Universität Graz fällt nicht nur Urteile wie die mitgeteilten, nein: es scheint ihm neben dem Verständnis auch an der Elementarkenntnis der Dinge zu fehlen, über die er schreibt. Und doch wäre das immer noch der mildere Fall. Denn kennte er sie, und behandelte sie doch mit dieser Gleichgültigkeit, die ihm erlaubt, einen langen Abschnitt über die „Jüngsten Richtungen" in der sehr lückenhaften Form seiner Niederschrift von 1900 auch für 1905 zu belassen, so fehlte es ihm an Gewissenhaftigkeit. Auf seine merkwürdigen Listen lesenswerter Bücher am Schlusse will ich nicht eingehen, um ihre Gründlichkeit zu kennzeichnen, genüge eine Angabe: von Avenarius wird als Anthologie die „Deutsche Lyrik der Gegenwart" empfohlen, die zuletzt 1884 neu aufgelegt worden und also vollkommen veraltet ist, während das neue „Hausbuch deutscher Lyrik" überhaupt nicht erwähnt ist. Dabei hat unser Sachkundiger laut Vorwort die Listen „neuerdings achtsam geprüft"!

Ich bemerke: „13.—15. Tausend" steht auf dem Titel dieses Buches über Lesen und Bildung. Das bedeutet mindestens an die sechzigtausend Leser. Und es sind sogar begeisterte Leser darunter, wie uns der neueste Lobgesang eines pädagogischen Fachblattes zeigt. Die Klugesche Schulliteraturgeschichte ist eben nicht das einzige solche Buch, das einmal Gott weiß unter welchen Umständen hochgelobt worden ist und dann gedankenlos weiter und weiter empfohlen wird. S

Ⓐ Hartlebens Tagebuch
Mit Dreiundzwanzig beginnt er sein Tagebuch (München, Langen)

durch das Ausschreiben alter Notizbücher. Dabei glossiert er sich selbst, absichtlich, wenn er sich fragt: „Ist es eigentlich nicht eine schreckliche Selbstbespiegelung — dieses Ausschreiben der alten Schmöker? — Ach was — man will Erinnerungen haben . . .“ Und so schreibt er von seinen Jugendgedichten das eine oder andere liebevoll ab, ohne jegliches Grausen, das anspruchsvollere Menschen bei solchen persönlichen Rückblicken zu überfallen pflegt. Er berichtet liebevoll von den Schwierigkeiten des Zusammentreffens mit Selma und skandiert zwischenhinein mit Sachkenntnis Arno Holz und Goethe. Ein Epigramm taucht auf, ein oder der andere Gedanke, bei dem man verweilen kann. Zum Beispiel:

Der große Mann

In Klatsch und Abklatsch find' ich meine Stärke:
Klatsch meine Rede — Abklatsch meine Werke!

Aber auch die wichtige Nachricht findet sich: „Morgen fahr' ich mit Schaeffer nach Riesa, wo der ein Restaurant, das er vielleicht kauft, ansieht. Abends sind wir wieder da.“ Zwischen diesen beiden Polen haben wir den ganzen kurz- und langweiligen Hartleben dieses Tagebuches. Dabei hat er sich von Hebbel anregen lassen, obwohl ihm dieser als Tagebüchler (1890) „gründlich widerwärtig“ ist, weil er den Tod eines Karnickels ausführlicher beklagte als den Tod seiner Elise. Immerhin, Hebbel sagt uns dort auch sonst noch einiges, was Hartleben leider nicht sagt, darum nimmt er sich in seinem richterlichen Gestühle etwas drollig aus. Die vielen Photographien im Buche: der Dichter in der Gondel und im Studio, beim Wein und im Salzburger Friedhof, und wie sie alle heißen — sie „füllen“ ja, aber nicht immer geschmackvoll. Dies zum Konto des Herausgebers Heitmüller, der sehr betont: ein „Buch für Freunde“ zusammengestellt zu haben. Gut, es mag sie freuen und erinnernd aufheitern. Andere Leute deprimiert es etwas, wie alles, was im Sande verläuft. E Kalkschmidt

Theater

Berliner Theater

Der Berliner Spielplan dieses Jahres ist trocken, aber er ist witzig. Für den Monat April hat er sich zwei jener Skeptiker und Spötter ausgewählt, die kein größeres Vergnügen kennen, als mit der geheiligten Moral des guten Herkommens in die Lüfte fahren und mit den Gegenständen allgemeiner Bewunderung Kreisel spielen zu können. Der eine davon ist Bernard Shaw, von dem im letzten Bericht die Rede war; der andere heißt **Adolf Paul**, ist ein in Finnland geborener, aber schon seit Jahren in Berlin ansässiger Schwede und schreibt seine Romane und Dramen deutsch. Die Leser werden sich seiner das Gottesgnadentum verspottenden „Doppelgänger-Komödie“, seiner antiheroischen Farce „David und Goliath“ erinnern und vielleicht auch noch im Gedächtnis haben, daß er wegen seiner altlübischen Geschichte „Die Madonna mit dem Rosenbusch“ einen harten Strauß mit dem Selbstbewußtsein hanseatischer Sittlichkeit auszufechten hatte. Wenn man nach dieser literarischen Vorgeschichte Pauls aber annehmen wollte, er sei ein Genie unbändiger Verwegenheit und Frechheit, so etwas wie ein Aretino des zwanzigsten Jahrhunderts, so würde man sich doch beträchtlich irren. Die Keckheit sitzt ihm mehr im Kopfe als im Herzen, und wenn er, wie jetzt wieder in seiner vom „Kleinen Theater“ aufgeführten Komödie „Hille Bobbe“, im ersten Teil einer dramatischen Arbeit alle Teufelchen des Ulks losläßt, so schlägt ihm hinterher das Ge-

wissen und er hängt all seinen Ausgelassenheiten eine didaktische Schelle an den Schwanz. Wie der brave Marmeladoff, der schmarotzerhafte Hausfreund der reichen Pletschikoffs, mit dem Leichnam der treuen Zofe Dortje nach Holland zur trauernden Mutter geschickt wird, aber schon im Vergnügungsbabel Petersburg den ihm anvertrauten Schatz an die Anatomie verschachern muß, wie er dann versucht, die „Ueberreste" zurückzukaufen, während Pletschikoff selbst schon von einem armen Bauersmann einen Ersatzleichnam besorgt hat, wie plötzlich die Mutter der Verstorbenen, Frau Hille aus Amsterdam, genannt Hille Bobbe, in die russische Gesellschaft hineinschneit, das ist mit einem zuweilen zynischen, aber immer überlegenen und freien Humor dargestellt. Mit dem Erscheinen jener Amsterdamer Bordellwirtin biegt die Geschichte aber um, aus der Farce in die Satire, und damit zugleich leider auch aus dem Eigenen ins Angeeignete und aus dem Ueberlegenen ins Gesuchte. Hille Bobbe nämlich kommt nicht etwa des Leichnams ihrer Tochter wegen, um den man sie betrogen hat, sie kommt als die in den Grund der Dinge tauchende Abrechnerin und Richterin, die den Reichen und Satten, den Vornehmen und Angesehenen ein Licht darüber ansteckt, wie erbärmlich es doch eigentlich hinter ihren glänzenden Hüllen aussieht, daß all ihre bürgerliche Wohlgesittetheit auf Lug und Trug aufgebaut ist und daß sie, die Freudenhausmutter aus Amsterdam, in diesem moralischen Kehrichthaufen „irgendwo hinter Petersburg" nach Gesinnung und Taten ein Bild holländischer Reinlichkeit abgibt. Dabei handelt es sich um ganz etwas andres, als den Leichenverkauf und -Tausch, um Dinge, die zum Teil weit zurückliegen und die für diese Gesellschaft nichts Charakteristisches mehr haben. Nur daß sie eben der Hexe aus Holland ausgiebigen Stoff für ihre pathetischen Entrüstungsreden liefern. Hie Pharisäer — hie Zöllner; hie glänzend übertünchter Moder — hie hinter Schmutz und Gemeinheit gesund gebliebene Natürlichkeit und Ehrlichkeit. Zu den Verachteten und Ausgestoßenen der menschlichen Gesellschaft mußt du gehen, wenn du ein reines Herz finden willst! So gern wir das glauben möchten, die Bewußtheit, mit der Hille Bobbe ihre sittliche Ueberlegenheit ausspielt, raubt dieser sonst übrigens wirklich gelungenen Figur vieles von ihrer Lebenswahrheit und ihrem ursprünglichen Humor. Dabei wird man dann zugleich gewahr, daß die Halbheit dieser einen Gestalt ihren Grund in der Halbheit des Stückes und seines Verfassers hat und daß der rechnende Verstand, der durchaus und um jeden Preis mit einer glatten Lehre schließen will, seinen Schatten erkältend auch über das kecke Phantasiegebläse wirft, mit dem die Komödie so lustig und erfrischend einsetzte.

Friedrich Düsel

Das Leipziger Fundustheater

In einer recht gequälten Vorlage hat der Leipziger Rat den Stadtverordneten seine durch Jahrzehnte begangenen Fehler zu umschleiern versucht und dem unschuldigen Fundus alles Unheil zugeschoben. Dieses Fundus wegen blieb es Max Staegemann bis zu seinem Tode erlaubt, das Leipziger Schauspiel auf der Höhe dessen von Königsberg zu halten, dieses Fundus wegen empfiehlt der Rat jetzt für die beiden Kunsthäuser einen Mann, von dem er, wie es scheint, keine Besserung erhofft. Aber der Mann hat viel Geld! Die Ratsherren sind unbefangen genug, einzugestehen, daß sich schwerlich ein andrer Bewerber finden

würde, der 700 000 Mark für den Leipziger Fundus opferte, um nach Ablauf seines Pachtvertrags (von vielleicht acht Jahren) samt diesem Fundus an die Luft gesetzt zu werden. Ahnen diese Herren denn nicht, wo die Axt an den Baum gesetzt werden muß? Sie decken ja die gesunden Verhältnisse in Frankfurt am Main auf; dort wird alles von der Theater-Aktien-Gesellschaft angeschaffte Inventar Eigentum der Stadt, weil diese ihre Kunstinstitute in angemessener Weise unterstützt. Der Leipziger Fundus, der jetzt vielleicht noch für die Stadt erwerbbar ist, wächst ja doch im Laufe der künftigen Jahre immer mehr an, sodaß schließlich der neue reiche Direktor der einzige Mensch auf der Welt ist, der die für Leipzig nötigen Garderobestücke besitzen wird, also im Amte bleiben muß, wie immer er sich als Künstler dabei bewähre: denn die Schauspieler können nach acht Jahren nicht plötzlich unbekleidet auftreten. Ich glaubte immer, daß der verantwortliche Leiter der Stadttheater vom Range des Leipzigerischen ernstere Probleme zu lösen habe, als Flitter und Fetzen zu kaufen; jetzt macht der vorsichtige Rat dies zur conditio sine qua non und verbietet sogar, daß sein Direktor mit fremdem Geld arbeite. Ist das ein Krämerstandpunkt oder ist es keiner? Bis zum Ableben des neuen Mannes, der sehr jung sein soll, sind jedenfalls die Väter der Stadt der Theatersorgen enthoben, und das war ja ihr einziges Ziel; so geht es wenigstens aus der Vorlage hervor. Nur keine Verantwortung tragen für Dinge, die sich über die Straßenreinigung erheben! Ich füge hinzu, daß sich mein Vorwurf durchaus nicht gegen den neuen Direktor richtet, den ich nicht kenne und der vielleicht Bedeutendes wirken wird, sondern nur gegen die Vogel-Strauß-Politik und gegen die Bequemlichkeit seiner vorgesetzten Behörde.

Es ist eine Sache der städtischen Würdigkeit, den Fundus zu erwerben und sodann das Theater in eigene Verwaltung zu nehmen durch Anstellung eines besoldeten Intendanten, der mehr künstlerische als pekuniäre Eigenschaften hat.

Ferdinand Gregori



Ⓖ **Bücher über Musik**

Bremers „Handlexikon der Musik" (bei Reclam) war ein so gutes Buch, daß es dem Riemannschen wohl gefährlich geworden wäre, wenn man's bei neuen Auflagen auf die Höhe der Zeit gebracht hätte. Jetzt endlich kommt, von Bruno Schrader bearbeitet, eine neue Ausgabe, aber ach, sie bringt eine arge Enttäuschung. Das Gute Bremers, seine schönen Charakteristiken der bedeutendsten Tondichter, deren ich mich heut noch gern erinnere, ist dem Rotstift zum Opfer gefallen, und das Neue ist so allgemein, so ungenau, daß man nicht weiß, wem damit gedient sein soll. Hat jemand Opern geschrieben, so gibt Schrader meist nur deren Zahl an, ohne die Titel zu nennen. Ueber Kienzl liest man: „Schrieb Opern, von denen der Evangelimann besonderes Glück hatte." Basta. Um solche karge Weisheit zu holen, kauft sich doch niemand ein Lexikon. Sonderbar ist es, daß Schrader gerade bei sich selbst eine Ausnahme macht und uns sogar belehrt, daß von seinem Musikdrama — „nur der Text" erschienen sei. Wenn schon äußerste Kürze geboten war, so durfte man wenigstens sorgfältige Literaturangaben erwarten, die dem Belehrung Suchenden weiterhelfen. Aber sie fehlen meist gänzlich. Wo der Bearbeiter „Eigenes" hinzutut, fällt es oft sehr unglücklich aus. Von Wagner heißt es, daß er sich von seiner ersten Frau scheiden ließ,

um Cosima zu heiraten (Minna starb 1866, war bekanntlich nie geschieden, und Wagner schloß drei Jahre später seine zweite Ehe), ja sogar eine Moralpauke wird den beiden „Uebeltätern" gehalten! Dieser eine Bock für hunderte von falschen Angaben, fehlerhaften Schreibungen usw. Schrader, der für Reclam gute Musikerbiographien geschrieben hat, soll ein tüchtiger Musiker sein. Als Lexikograph aber ist er fehl am Ort. Bei der nächsten Auflage wird man übrigens gut daran tun, das Buch, das in dieser knappen Fassung unhaltbar ist, auch zu teilen und ein besonderes Musikerlexikon und ein besonderes musikalisches Sachlexikon daraus zu machen.

Ein großartiges Unternehmen ist das „Universalhandbuch der Musikliteratur", welches F. Pazdirek (Wien) herausgibt und dessen erster Teil in 18 Bänden die gesamte, im Handel befindliche Musikliteratur aller Völker in alphabetischer Ordnung verzeichnet. Für den Musiker, der sich schnell unterrichten will, ob und wo ein Tonstück, das er sucht, erschienen ist, bildet das Werk einen überaus nützlichen Behelf.

„Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker" beleuchtet Paul Marsop in einer bei Schuster und Löffler (Berlin) erschienenen Schrift. Aus dem Material, das er beibringt und in seiner geistreichen Weise beleuchtet, erhellt die traurige Lage des Orchestermusikers zur Genüge. Freilich, mir scheint, daß der Idealismus des Verfassers in vielen Fällen den Geiz und die Hartherzigkeit der maßgebenden Faktoren für Zustände verantwortlich macht, die abzuändern nicht in ihrer Macht steht. Marsop schlägt vor, um ohne neue Belastung der Theaterbudgets Mittel für das Orchester flüssig zu machen, das Ballett abzuschaffen, die Engagements der Solisten ohne Agenten abzuschließen und die Kosten für Kostüme und Dekorationen einzuschränken. Das ist leichter gesagt als getan. Marsop übersieht, daß die Ausgaben für das Orchester zu den sogenannten unproduktiven Ausgaben eines Kunstinstituts gehören. Das heißt, während die Solisten und die Szenerie eine große Zugkraft ausüben und sich bezahlt machen, ist die Zahl derjenigen, denen die Orchesterleistung die Hauptsache bedeutet, eine sehr geringe. Und solange sich dieses Verhältnis nicht ändert, wird der deutsche Musiker wohl da und dort ein wenig „aufgebessert" werden, aber schwerlich je den angemessenen Lohn finden. Darum erscheinen mir jene Kapitel der Marsopschen Schrift die verdienstlichsten, welche die künstlerische Bedeutung des Orchesters im Organismus der Oper mit treffenden Worten hervorheben. Wenn solche Anschauungen Allgemeingut sein werden, schlägt wohl auch die Stunde der Lösung der Musikerfrage. Marsop berührt auch den Streit zwischen Militär- und Zivilmusikern, über den jetzt Laser im „Zeitgeist" ein gutes Wort gesprochen hat. Die Zivilmusiker haben es in der Hand, die Konkurrenz der Spielleute in Uniform einfach dadurch wett zu machen, daß sie — besser und Besseres spielen als jene, und dazu gehört nicht einmal viel . . .

Mit der unverkennbaren Absicht, Sensation zu erregen, hat Paul Zschorlich seine Flugschrift „Mozart-Heuchelei" (Leipzig, Fr. Rothbarth) auf den Markt geworfen. Daß bei den Mozartfeiern dieses Jahres viel Konvention, oder, wie Zschorlich sagt: Heuchelei mit im Spiele war, ist nicht seine Entdeckung, aber er geht am Anfang flott ins Zeug und liest sich da recht amüsant. Später freilich wird die Sache wie ein zu lang ausgedehnter Spaß beinahe einschläfernd. Zschorlich unterschätzt den

Ernst und die Tiefe des Problems, über das er feuilletonistisch hinweggaukelt, es fehlt ihm offenbar auch an einer näheren Kenntnis der Kunst und Persönlichkeit Mozarts. Heuchelei ist kein Kriterium einer Kunstrichtung, sondern leider ein allgemeiner Brauch. Es wird vor Wagner kaum weniger geheuchelt als vor Mozart. Zschorlich beachtet nicht genug, daß jedes bedeutende Kunstwerk ein Stück Menschenleben und Menschenempfinden gestaltet, daneben freilich auch den Formen und Konventionen seines Zeitalters unterliegt. Je weniger Zeitmomente, je mehr Ewigkeitsmomente es enthält, desto wirksamer und lebendiger bleibt es. Einen Shakespere, einen Bach, einen Mozart braucht man doch keineswegs nur historisch zu genießen; sie wirken noch ganz unmittelbar mit vielen Werken. Und es ist eben ein Merkmal der „Bildung", daß wir auch „gemischten" Erscheinungen gegenüber den richtigen Standpunkt finden. Vielleicht aber ist die Broschüre gar nicht so ernst gemeint und verfolgt nur die Absicht, durch Paradoxen zu verblüffen, zum Widerspruch und zum Nachdenken anzuregen. Dann wäre dieses journalistische Husarenstückchen immerhin nicht umsonst geritten. R B

Ⓢ Symphoniekonzerte in der guten alten Zeit

Friedrich Hegar, der sich von seiner verdienstreichen Dirigententätigkeit zurückzieht, hat bei seiner Abschiedsfeier mancherlei über die Konzertzustände geplaudert, wie sie vor etwa einem halben Jahrhundert in Zürich herrschten. „Wir übten z. B.", erzählte er, „an einer Mozartschen Symphonie. Nachdem wir ungefähr eine Stunde gespielt, erhob sich einer der ersten Geiger und erklärte im Namen des Orchesters, daß sie nicht weiter spielen würden; eine Mozartsche Symphonie könne jeder von ihnen ohne Probe spielen, und jetzt werde schon über eine Stunde an solch leichter Musik herumprobiert, das sei zu arg. Diese Episode mag zeigen, welche Begriffe von der Vortragskunst man damals noch im Orchester hatte. Jener Musiker, der sich zum Sprecher des Orchesters gemacht hatte, war ein außerordentlich begabter Mensch, der sich später als Komponist hervortat. Er teilte nur die damals ziemlich allgemein verbreitete Ansicht, daß es genüge, wenn im Orchester die Noten richtig gespielt würden und die dynamischen Abstufungen piano, forte, crescendo und decrescendo wenigstens erkennbar wären. Ich habe als Jüngling in großen Orchestern mitgespielt und ich weiß, daß es ein großer Irrtum ist, zu glauben, die Meisterwerke unserer Klassiker seien damals besser aufgeführt worden als heute. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Der Dirigent war damals noch eine ziemlich neue »Einrichtung«. Als das Cembalo aus dem Orchester verschwunden war, leitete der Primgeiger, indem er gleichzeitig mitspielte, Proben und Aufführung. Partituren von Symphonien und Ouvertüren gab es noch nicht — sie wurden noch nicht gedruckt —, man konnte also den Inhalt des aufzuführenden Werkes nur durch öfteres Hören kennen lernen. Daß man unter solchen Umständen schon zufrieden war, wenn alles klappte und wenn ein Bläser, der Geschmack hatte, hier und da eine Kantilene hübsch vortrug, ist sehr begreiflich. Daß auch im Streichkörper, wo mehrere die gleiche Stimme spielten, Poesie im Vortrag möglich sei, Einheitlichkeit in der Deklamation, fortreißende Leidenschaft, aber auch träumerisches Sinnen, kurz alles, was wir heute unter lebensvollem, poetischem Vortrag verstehen — zu dieser Erkenntnis war man durchaus noch



nicht allgemein gekommen." — Es wird gut sein, sich dergleichen Zeugnisse aufzuheben, um sie denen, die uns so hartnäckig von der „besseren Vergangenheit" überzeugen wollen, entgegenzuhalten.

Wagner bei der Garde

Einem Leipziger Blatte ward aus Berlin geschrieben: „Wer das Vergnügen hatte, sich am 30. Dezember v. J. um 1 Uhr herum in Berlin Unter den Linden zu befinden, konnte etwas Erfreuliches hören. Die Wachtparade marschierte nach dem Siegfriedsmotiv, das in dem strammen Marschtempo unserer kecken Truppen und mit dem gehörigen Trommelradau und Trompeten-Tätärätä versehen, famos klang. Es ist anzunehmen, daß dies bloß ein Anfang ist. Bald wird man wohl in vornehmen Kreisen nach »Siegmunds Liebeslied« Walzer tanzen. Man braucht bloß die Begleitung walzerhaft zu gestalten, und es wird ein sehr beliebter Walzer werden. An die Dreiteiligkeit des Rhythmus wird man sich leicht gewöhnen. Jedenfalls ist der gemachte Anfang zur Popularisierung der schweren Wagnerschen Musik mit Anerkennung und Freude zu begrüßen." Demnach scheint der sagenhafte Militär-Kapellmeister, der sich verpflichtete, aus Isoldens Liebestod einen „ganz gesunden Parademarsch" zu arrangieren, doch wohl in Berlin angestellt zu sein. Das lustigste ist aber, daß einige Blätter diese kleine Korrespondenz ganz ernsthaft als eine erfreuliche Meldung aufgenommen haben, ohne ihre Ironie zu merken. Von dem „Nibelungenmarsch" als „einem Opus, das tagtäglich in deutschen Garnisonen zu Schimpf und Schande Wagners ertönt" hat der Kunstwart übrigens schon zweimal (XVII, 19 und XVIII, 1) gesprochen.

Kunstwart-Unternehmungs-Wünsche

Die Kunstwart-Ausstellungen in Berlin, Wien und München haben uns so überaus viel geschriebenes und gedrucktes Lob ins Haus gebracht, daß uns schon durch Kontrastwirkung neben all dem Licht die Schatten stärker bewußt werden. Sprechen wir heute von eigenen und von fremden Wünschen, die noch nicht erfüllt sind und von denen sich manche auch nicht erfüllen lassen.

Ich beginne mit einer Bitte: Ginge es an, daß die Herren von der Presse nicht immer wieder den Kunstwart-Verlag für Dinge verantwortlich machten, für die er nicht verantwortlich ist? Das ist ja eben das Eigentümliche und das Neue an den Kunstwart-Unternehmungen, daß mit ihnen eine Zeitschrifts-Redaktion ihre theoretische Arbeit praktisch zu ergänzen sucht: Meisterbilder, Vorzugs- und Liebhaberdrucke, Künstlermappen usw. erscheinen „herausgegeben vom Kunstwart", d. h. von seinem Leiter, also von mir. Immer wieder aber heißt es in den Besprechungen, daß der Kunstwart-Verlag dies und jenes herausgegeben habe. Der verlegt und vertreibt und hat damit grade genug zu tun. Tadelt man, so tadelt man also den Unrechten, lobt man, so ist das für diesen Unrechten auch nicht angenehm.

Merkwürdig verbreitet ist noch die Annahme, die „Meisterbilder" seien vorzugsweise als Wandschmuck gedacht, woraus dann wohl die Bemängelung folgt: dieses oder jenes Blatt eigne sich nicht dazu, finde sich also unter den „Meisterbildern" zu Unrecht. „Vorzugsweise" sind als Wandschmuck nicht einmal die „Vorzugsdrucke" gedacht; im allgemeinen betrachten wir's durchaus als unsre Aufgabe, Material für „Hausbildereien" (vgl. Kw. XIX, 10)

zu beschaffen. Einige von den „Meisterbildern" werden sich natürlich für manche Fälle zur Benutzung an der Wand eignen, und wir haben ja auch Rahmen dazu machen lassen, daß aber eine große Anzahl sich im allgemeinen *nicht* dazu eignet, ist mir sehr wohl bewußt. Täte ich nun besser, in solchen Fällen vor dem Aufhängen an die Wand ausdrücklich zu warnen? Ich würde darin eine bevormundende Schulmeisterei sehen, zudem aber eine Torheit. Denn unbedingte Aufstellungen, was an die Wand „gehöre" und was nicht, darf doch wohl am wenigsten einer versuchen, der weiß, daß selbst die Erziehung des eignen Geschmacks nur möglich ist, wenn man ihn zunächst einmal *betätigt*.

Immer noch spricht sich auch gelegentlich die Meinung aus, die „Meisterbilder" seien in erster Linie „für *Arbeiter*" bestimmt und hätten ihre Auswahl und Ausstattung darnach zu richten. Gewiß sind sie *auch* für Arbeiter bestimmt, aber ebenso für *alle* Minderbemittelten sonst. Und eigentlich darf ich nicht einmal sagen: „sie" sind es. Für jeden Einzelnen wenigstens ist es zumeist nur eine *Auswahl*. Wenn er selber wählt, so möge es nicht ein „Gesichtspunkt", sondern schlechtweg die Liebe sein, die zu dem oder jenem *zuerst* führt, die Liebe, die *unentbehrlich* ist, wo Kunst genossen werden soll. Das möchte ich auch andere Beurteiler freundlich zu bedenken bitten: wer, um das schreckliche Wort zu brauchen, „kunsterzieherisch" auf das Volk wirken will, muß sich zunächst an Gefühle und Neigungen wenden, die *sind*, nicht an alle, nicht an die schlechten z. B., aber doch an *vorhandene* bessere, wo die „guten" noch fehlen. Man kann auch hier nicht aus dem Nichts erschaffen, man kann nur mit dem, was am Tage ist, das rufen, was noch im Dunkel liegt, man kann nur vom Alten zum Neuen leiten, wie jeder andere Lehrer auch: über *vermittelnde* Vorstellungen hinweg. Wer für Thumanns „Grazien" glüht, den macht keiner für Dürers „Melancholie" wirklich fühlen ohne *Zwischenstationen* für sein Gefühl, denn ohne solche würde dieses Gefühl einfach versagen. Und gerade hier wird gerade von den ernsteren Beurteilern der „Meisterbilder" usw. oft mit überraschender Schnelligkeit gefolgert und ausgesagt. In der „Hessen-Kunst" z. B. äußerte sich ein Herr Franz Bock sehr entrüstet darüber, daß bei uns Grünewald noch nicht vertreten ist, und mit frischer Schnelle schloß er dann auf einen „bedauerlichen Mangel an Fühlung mit der kunstwissenschaftlichen Forschung" bei mir. Nun können mir zufällig einige Kunstforscher, die ich um Beschaffung von Material bat, bezeugen, daß ich schon seit Eröffnung der Meisterbilderfolgen nicht nur durch diese selbst sondern auch durch den Kunstwart und durch eine besondere Grünewaldmappe eine Propaganda für den von mir ganz besonders verehrten Meister vorbereite. Aber erst wenn die Dürersche Kunst unter uns wieder lebt, kann Grünewald innerlich erfaßt werden. Jetzt sind wir zur Grünewaldpropaganda weit genug, zu beginnen aber hat sie nicht bei den Meisterbildern, sondern vor dem engeren und vorgeschrittenen Leserkreise des Kunstwarts.

Der Angriff Bocks in der „Hessen-Kunst" ist übrigens als eine Zusammenfassung von Vorwürfen gegen die Meisterbilder-Auswahl zu einer Auseinandersetzung über diese Frage recht geeignet, und da dieser sehr empfehlenswerte Heimats-Kalender in anderen Gauen kaum viel gelesen

wird, so geb ich gern hier weiter, was er sonst noch gegen mich sagt. Ich bringe, meint er, zu viele Fremde, mit deren Kunst wir Deutschen ja überhaupt schmachvoller Weise vertrauter seien, als mit der heimischen. Leider sind wir das in der Tat und grade dagegen zu arbeiten hab ich meinerseits seit zwanzig Jahren als eine meiner Hauptaufgaben angesehen. Aber erstens: eben weil wir es sind, muß, wer planmäßig vorgehen will, auch diese Sympathien als Ausgangs- und „Anfaßstellen" mitbenutzen. Deshalb sind einige Bilder reproduziert worden, auf die ich sonst verzichtet hätte. Und zweitens: so gewiß auch die fremde, vor allem die italienische Kunst Meisterwerke geschaffen hat, die für alle neueuropäische Kultur, auch für die unsrige, zu dem Größten gehören, so gewiß schiene mir's ein schädliches Beengen, sie auszuschließen: ein Michelangelo z. B. gehört meiner Meinung nach ebensogut auch zur deutschen Bildung wie ein Shakespere. — Ferner wird gerügt, daß wir auch „Fragmente" brächten, wie die Engelsknaben aus der Sixtina und den Kopf des Stieres von Potter. Ich werde immer gelegentlich „Fragmente" bringen, da nämlich, wo ich gar nicht auf das Gesamte eines Bildes, sondern auf Einzelschönheiten aufmerksam machen möchte, die sich im Gesamten des Bildes bei der unerläßlichen Verkleinerung nicht genügend wiedergeben lassen. Ob ich dabei recht tue, das konnten die Leser an einem Vergleich des Potterschen Stierkopfes mit dem ganzen Bilde auf zweien unsrer Beilagen neulich nachprüfen. Beiläufig: wie macht's denn mein Herr Kritiker vor einem großen Werke, wenn er's aus der Nähe besieht — sieht er etwa dann nicht Fragmente? Oder verzichtet er des Gesamteindrucks wegen auf das Genießen der Einzelschönheiten, das nur aus der Nähe möglich ist? Klagt Bock weiter, daß ich zu wenig Handzeichnungen bringe, so weiß er doch wohl, daß mit der Herausgabe von solchen auch bei den Meisterbildern der Anfang schon gemacht ist. Nur der Anfang, gewiß, aber das Verständnis für Handzeichnungen gehört zu dem, was meist erst erweckt werden kann, wenn das Verständnis für das fertige Bild schon da ist — wie sich der Weg sehr oft erst beurteilen läßt, wenn man das Ziel kennt. — Auf das große Gebiet der „Geschmacksfragen" will ich nicht eingehen. Kann Bock z. B. an Dürers Dresdner „Gekreuzigtem" „nur mit Bedauern sehen, wieweit sich Dürer künstlerisch an eine fremde Kunst verlieren konnte," so zeigt mir dieses Werk eben sehr viel mehr, und vielleicht entschuldigt mich dabei die Tatsache, daß es sehr vielen Andern auch so geht. — Noch wird getadelt, daß unter den (als Bock schrieb) sechzehn Kunstwartmappen sieben Schwind gewidmete seien. Es kommen sogar noch eine oder zwei dazu. Aber wenn einmal zweihundert Kunstwartmappen erschienen sein sollten, würden unter ihnen auch nicht mehr Schwindmappen, als diese, sein. Und auch sie wären bei uns nicht gekommen, wenn man anderswo billige Schwindmappen geboten hätte — daß das Lebenswerk eines Meisters wie Schwind in Reproduktionen doch wenigstens irgendwo zu erschwinglichem Preise zu bekommen sei, das allerdings erschien mir wünschenswert. Die Schwind-Mappen der Photographischen Gesellschaft kosten 300 Mark das Stück. Ueberhaupt stehen die Kunstwart-Unternehmungen ja doch nicht einsam in der Welt, sondern mitten im modernen Kunstverlag drinnen, sie haben zu ergänzen und sich ergänzen zu lassen.

Die Frage: was soll zuerst erscheinen? läßt sich aber überhaupt nicht nur von Ideen aus beantworten. Bei der Verwirklichung unsrer Pläne stoßen sich auch sehr prosaische Tatsachen recht hart im Raume. Die Vorfrage ist: darf das betreffende Werk reproduziert werden? das heißt: ist das Vervielfältigungsrecht, wenn noch eins daran haftet, irgendwie zu erwerben? Mit den Künstlern selbst haben wir uns noch immer sofort geeinigt, aber mit den Kunstverlegern nicht, denn manche von ihnen sehen in unsern billigen Ausgaben die „Preisverderber", denen sie gegen keine Entschädigung irgendwelche Rechte ablassen wollen. Wer diese Verhältnisse kennt, wird vielleicht in dem Vereinigen so vieler Rechte in unsrer Hand das schwierigste sehen, was wir zu tun hatten. Immerhin unterbleibt eine Anzahl nützlicher und fast notwendiger Publikationen nur deshalb, weil die Inhaber der Urheberrechte diese nur kurzsichtig und engherzig verwerten. Hat man das Recht, so gilt es, die Vorlagen zu beschaffen — wie wenig wir hierbei frei sind, dafür genüge als Beispiel, daß uns sogar in der Kaiserlichen Schack-Galerie das Photographieren nur von zwei Bildern Schwinds und zwar nach Wahl — des Hofmarschallamtes erlaubt wurde. Und wenn die Vorlagen da sind, beginnt erst das eigentliche Vervielfältigen mit seinen hundert Zufälligkeiten, die verzögern, beschleunigen, ermöglichen oder verhindern.

Als Ganzes wird man die Kunstwart-Unternehmungen billig erst dann beurteilen können, wenn sie abgeschlossen sein werden. Noch sind wir lange nicht so weit. Und nicht nur die großen Toten werden uns noch Arbeit und Freude schaffen. Mit der Welti-Mappe haben wir ein neues Gebiet betreten, das rege bebaut werden soll, es gehört den Lebenden. Wer meine Meinung teilt, daß wir hinsichtlich der Bilder-Vervielfältigung erst jetzt dort stehen, wo man bei der Schrift-Vervielfältigung zur Reformationszeit stand, wird die ungeheure Kultur-Wichtigkeit der Aufgabe erkennen: für die Hausbildereien der Zukunft von Anfang an billige Ausgaben des Besten zu schaffen. A

Umschau

Unter den architektonischen Zeitfragen steht die des bürgerlichen Wohnhauses immer noch im Vordergrunde. Hermann Muthesius, der seine Veröffentlichungen über die häusliche Baukunst in England fortsetzt, gibt in den Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe (1) einen Auszug aus seiner auch im Kunstwart bereits ausführlich gewürdigten Darstellung des englischen Wohnhauses. Es könne, sagt er mit Recht, bei uns von einer häuslichen Baukunst nur die Rede sein, wenn ein größerer Bruchteil des Publikums sich wieder entschließe, im eigenen Hause zu wohnen. Aber es fehle bei uns noch die Bereitwilligkeit zum Verzicht auf die Anregungen der Großstadt. In England sei das Verlangen, der Großstadt zu entfliehen, ganz allgemein. In seinen weiteren Ausführungen hebt Muthesius am englischen Garten hervor, daß, was wir unter „Englischem Garten" verstehen, heute nur noch außerhalb Englands existiere. Mit der neuen Kunstbewegung Englands in den sechziger Jahren wurde der Landschaftsgärtner seiner Allmacht beraubt und der Architekt des Hauses ergriff Besitz auch von dem Garten, der von nun an geometrisch angelegt wurde. „Der natürliche menschliche Garten ist zu allen Zeiten der regelmäßige gewesen, und nur das plötzliche Entgleisen des Kunstempfindens, das im

18. Jahrhundert eintrat und im 19. seine so schweren Folgen zog, konnte die Idee des »Landschaftsgärtners« heraufbringen. In England sind die Schlängelwege, die seelenlosen Steinansammlungen, die Zementfelsen, die Miniaturseen, die Ruinen und Grotten, deren sich der deutsche Villenbesitzer unter der Obhut der Landschaftsgärtner heute noch erfreut, von der Bildfläche verschwunden, ganz zu schweigen von den glasierten Gnomen und den tönernen Hasen und Rehen, mit denen in Deutschland ein schwunghafter Handel getrieben wird . . ." Wie er den Garten einheitlich zum Hause gestaltet, so sucht der englische Gartenarchitekt heute auch die gesamte Innenausstattung in die Hand zu nehmen, die Möbel eingeschlossen. Im Tag (113) erteilt Muthesius ähnliche praktische Ratschläge für die „Anlage des Landhauses"; doch scheint uns der Einwand, er rechne im allgemeinen zu stark mit den mehr als nur „wohlhabenden" Klassen nicht ganz ungerechtfertigt. Die Anzahl derjenigen, die seine Ratschläge befolgen können, ist im heutigen Deutschland trotz der größeren Wohlhabenheit immer noch recht klein und steht jedenfalls in keinem Verhältnis zu der großen Masse etwa des Mittelstandes, der, wie Max Creutz in der Berliner Architekturwelt (VIII, 8) sehr richtig sagt, heute noch dem „Geschmack" des spekulativen Unternehmertums völlig hilflos ausgeliefert ist. „Wichtig wäre vor allen Dingen auch die Anlage von Arbeiterkolonien und von Aufenthaltshäusern mit Lese-, Turn- und Badehäusern, wie dies in England und Amerika, zum Beispiel in Buffalo für die unbemittelten Klassen in erfreulichster Weise geschehen ist. Für die bürgerliche Wohnkunst ist heute so gut wie nichts geschehen." Etwas hoffnungsvoller äußert sich Karl Scheffler über die „Aesthetik des Miethauses" (Tag, 29. 12. 5). Für diese Architektur käme nicht das persönliche Einzelhaus als Ziel in Betracht, sondern ein ganzes Bausystem. Das Gesetz der Uniformität beherrsche in allen Großstädten bereits den Grundriß des Miethauses, und dieses Gesetz bringe, wie von selbst, charakteristische Bildungen und ästhetische Werte hervor: „es zeigt sich in diesen Reihen von Rohbauten etwas wie eine embryonische Schönheit, eine scheinbar zufällig entstandene düstere Monumentalität." Erst wenn die „Fassade" mit ihrem Ornamentschmucke hinzugefügt würde, werde die Form verhäßlicht und das Entwickelungsfähige an ihr vernichtet. Die innere und äußere Uniformität, führt Scheffler weiter aus, müsse notwendig zur Blockbildung führen. Die vielen kleinen Höfe könnten verschwinden und größere gartenartige Mittelhöfe geschaffen werden. Wichtige Zimmer ließen sich von der Straße weg nach dem Hofe hinaus legen. Endlich wäre die Genossenschaftsidee, die schon lange spuke und viele Haushaltungen zu Wirtschaftsverbänden vereinigen will, nicht länger ein literarischer Gedanke. „Wenn wir schon die Großstadt haben müssen — und sie ist ein Zeitschicksal! — so wollen wir sie doch gestalten, wie sie ihrem innersten Wesen nach sein muß, und uns zu dem bekennen, was ist, statt uns in Selbsttrug zu verstricken." Vom „Wohnhaus" und zwar vom Einfamilienhause spricht Jos. Aug. Lux in der Hohen Warte (10). Ein „individuelles" Haus brauchen wir nicht, „was wir brauchen, ist eine gute Wohnhaustype für jedermanns Geschmack, der unter seinem eigenen Dach leben will. Eine wohnliche Type, für die nicht die Schablone, nicht die forzierte Individualität, sondern vor allem der Mensch das Maß ist und die Familie". Lux entwirft dann so etwas wie ein

kleines Einmaleins der Wohnhausästhetik.

Von denen, die einer Reform unserer Bauschulen das Wort reden, forderte Friedrich Seesselberg in seiner Rede auf dem Schinkelfeste des Berliner Architektenvereins, wie wir der Wochenschrift des Vereins entnehmen (13), für die studierenden Architekten ein umfassenderes Kulturprogramm. Die gegenwärtigen Schäden liegen in dem mangelnden Einklange in unserer gesamten Kultur- und Seelenverfassung. Namentlich die Kunst habe viele Brücken zu schlagen. Es sei daher eine hochbedeutsame Kulturaufgabe der Architekturabteilungen an den technischen Hochschulen, den Seelengehalt aus allen Kulturverhältnissen und Künsten der deutschen Vergangenheit zu gewinnen und den Aufbau deutscher Kunst auf der so gewonnenen idealen Grundlage durchzuführen; drittens aber auch alle schon vorhandenen unbewußten Ansätze, die sich in der neueren Dichtung, in der Musik, im Drama, im Kunstgewerbe usw. zeigen, zu beachten und zu verarbeiten. Die Kunst, die uns not tue, solle für alle eine seelische Artgemeinsamkeit besitzen, anderseits aber in ihren Feinheitsgraden je nach den Bildungsstufen der Bevölkerung steigerungsfähig sein. „Architektenschulen einzurichten" empfiehlt Karl Scheffler (Tag, 2. 2. 6). Die von Peter Behrens geleitete Düsseldorfer Kunstgewerbeschule bietet ihm das lehrreichste Beispiel einer Wandlung zu einer Architektenschule dar, wie er sie für wünschenswert hält. Er denkt sich die Reform im kunstgewerblichen Unterrichtswesen so, daß höhere und tiefere Anstalten geschaffen würden. Neben den höheren, eben den Architektenschulen, würden die niederen, die sich mit den Baugewerkschulen wahrscheinlich im Laufe der Zeit verbinden ließen, den Handwerker so weit ausbilden, wie er dessen bedarf, um dem Baumeister ein verständnisvoller Untergebener zu sein. Vor der falschen Erziehung zur Kunst in den Baugewerkschulen warnt Bruno Specht in der Bautechnischen Zeitschrift (XX, 39/40). Es handle sich an diesen Anstalten zunächst gar nicht darum, sondern um Erziehung zu „anständigen gewerklichen Leistungen", zur sicheren Beherrschung aller rein sachlichen, rein praktischen, rein konstruktiven, rein wirtschaftlichen Forderungen des bürgerlichen Bauwesens. „Das ist ja überhaupt das einzige, was an diesen Schulen wirklich gelehrt werden kann." Große künstlerische Reformen lassen sich nicht durch schulmäßige Massenerziehung erzwingen. Einzig durch die schöpferischen Taten einzelner genialer Künstler kann die Entwickelung des modernen Bürgerhauses vor sich gehen. Auch Specht verlangt nach einem Bautypus, an den die Schulen anknüpfen könnten. Und auch er leugnet ihre sonstige Reformbedürftigkeit nicht und beklagt den Mangel an Aufrichtigkeit als die stärkste der Quellen, denen die Schäden unseres Baugewerkschulwesens entspringen.

☛ Aus Berlin

Die Kunstausstellung Schulte hat ihr altes Heim (das Palais Redern, das jetzt abgebrochen wird) verlassen und sich in einem eigenen Hause neu aufgetan. Der Neubau erhebt sich in der wichtigsten und trotz allem noch immer schönsten Straße Berlins, Unter den Linden, ist also auch für andere Leute als die Kunstfreunde von einiger Bedeutung. Ein endgültiges Urteil über den Neubau kann erst gegeben werden, wenn ein die Seitenfront verdeckendes altes Gebäude beseitigt ist. So viel aber kann bereits nach dem Anblick der Hauptfront gesagt werden, daß der

Neubau dem Straßenbild nicht Unehre macht. Das ist gewiß kein kleines Lob, wenn man bedenkt, daß er in unmittelbarer Nachbarschaft eines Schinkelschen Baues steht, dessen unaufdringliche Schönheit und schlichte Vornehmheit den Berlinern, die Augen im Kopfe haben, längst vertraut und lieb geworden ist. Messel hat das neue Haus gebaut. Es ist der Messelschen Baukunst eigentümlich, daß sie grundsätzlich aufräumt mit den weit ausladenden Profilen und dem aufgedonnerten „Barock", dessen mörderische Wucht alle traulichen Verhältnisse erwürgte. Man hat diesem sogenannten Barock — er stammt aus der Gründerzeit — in mehr als einem Haus auch Unter den Linden Raum geschaffen. Um so mehr ist es anzuerkennen, daß der Schultesche Neubau in diesen barbarischen Lärm (erstarrte Janitscharenmusik möchte man es frei nach Schlegel nennen) nicht mit einstimmt, sondern zu seinem Teil dazu beiträgt, die Freude an der schönen Rhythmik der vergangenen Zeit wieder aufleben zu lassen. Und die Fassade ist gottlob ein Ausdruck des ganzen Baues. Zu den sogenannten Barockfassaden des Gründergeschmacks gehört ein recht „monumentaler" Grundriß, beherrscht von irgend einem (womöglich von einer Kuppel überwölbten) Hauptraum, der alle übrigen Räume in Abhängigkeit hält. Auch von dieser Geschmacklosigkeit hielt Messel sich frei. Das Verlangen unserer Besten ist berücksichtigt, die auch in den Museen und Kunstausstellungen statt kalter Prunkhallen wohnliche Räume haben wollen, denen ähnlich, in denen wir leben (oder leben möchten), und für die ja schließlich alle Gemälde und Bildwerke bestimmt sind. Die drei Oberlichtsäle, die den Hauptraum einnehmen, sind trotz ihrer Einfachheit nicht abstrakte Ausstellungshallen. Die Wände sind mit mattgetönten oder in der Farbe halbverschossenen Stoffen bespannt; eine gute Lösung der Aufgabe, die Kahlheit der Ausstellung zu vermeiden und doch nicht durch zu stark ausgesprochene Farben die Wirkung der Gemälde herabzusetzen.

Willy Pastor

☛ Fassaden

Eine ästhetische Baupolizei scheint sich auch Charlottenburg einrichten zu wollen, freilich ist der erste Anlaß, bei dem sie mitwirken soll, mindestens zweifelhaft: die Stadtverwaltung hat ein Preisausschreiben für Fassadenentwürfe erlassen und vier Preise von insgesamt 10 000 Mk. ausgesetzt. In jedem Falle, schreiben die Zeitungen, „bleibt diese Schönheitskonkurrenz für eine Straße einer Großstadt, wo bis jetzt nur Nützlichkeits- und Verkehrsrücksichten die Hauptfrage bildeten, ein gewichtiger Markstein in der Entwickelung des Volkes zu einer einheitlichen Kultur". Auch wir halten die Rücksicht auf Schauseiten für etwas Gutes, aber doch nicht für mehr, als eine „feine äußerliche Zucht". Eine Stadt könnte durch ihre eigenen Bebauungspläne, durch Aufmunterung zu neuen Grundrißlösungen, kurz durch Weckung von konstruktiven Baugedanken noch viel wirksamer zur ästhetischen Kultur beitragen. K

☛ Aus Wiesbaden

lesen wir in der Kölner Volkszeitung: „Die heutige Stadtverordnetensitzung beschäftigte sich mit der Frage der Erneuerung des Kriegerdenkmals im Nerotale. Nachdem schon im letzten Sommer die schadhaft gewordene Germaniafigur beseitigt worden war, wurde gegen Ende des vergangenen Jahres auch der wenig schöne Unterbau entfernt. Während die Kriegerverbände das Denkmal wieder in der alten Form errichtet sehen wollen, steht die Mehr-

heit der Versammlung auf dem Standpunkte, daß die Germania nicht wieder hergestellt werden, vielmehr ein Denkmal von größerem Kunstwerte an Stelle des alten treten soll. Der Kostenanschlag über 19000 Mk. zur Erneuerung des Kriegerdenkmals wurde deshalb abgelehnt und der Magistrat ersucht, zwecks Errichtung eines neuen Denkmals die geeigneten Schritte zu tun."

Wiesbaden hat sich in Sachen der Denkmalspflege schon durch seine Behandlung des Schillerdenkmals berühmt gemacht, die jetzige Meldung klingt auch nicht übel. Wir glaubten bisher, ein Denkmal sei als ein Mal für alle Zeit gedacht, das auch an das Geschlecht erinnern sollte, das es setzte. Aber die Neuerung leuchtet ein. Auf diesem Wege kommen wir allmählich dazu, daß eine Stadt, die sich's gönnen kann, aller Vierteljahrhundert einmal mit den alten Denkmälern zu Gunsten des neuesten Geschmackes aufräumen kann und ebenso gut auch noch öfter. Dann könnte in den Arbeitsplan „einschlägiger" Vereine vielleicht die Neusetzung und Neuenthüllung der Denkmäler, die wieder dran sind, gleich mit vorgesehen werden, und es ergäbe sich eine schöne Bereicherung der Gelegenheiten zu schwungvollen Reden, Festessen und weiß gekleideten Jungfrauen.

„Der Tanz"

Was Oskar Bie mit seinem Buche über den Tanz wollte, hat er hier eben erst im zweiten Märzheft genauer gesagt, als es ein andrer, der den Stoff nicht ebenso gut kennt wie er, hätte tun können. Genauer, und jedenfalls auch unterhaltlicher. Und so wird man schon an jenem Beitrage nachprüfen können, ob ein so hübsches Thema wie der Tanz in Bie seinen Autor mit entsprechendem Sinn für die Sprache gefunden hat. Wir haben nur kurz nachzutragen, daß der Verlag Bard, Marquardt & Co. es auch seinerseits an nichts hat fehlen lassen: hundert sehr gewählte Kunstbeilagen, einzelne farbige unter zahlreichen Netzdrucken, beleben den Band; daß er mit seinen 370 Seiten auf den Umfang einer dicken Bibel anschwoll, hätte sich vielleicht vermeiden lassen. Der Buchschmuck von Karl Walser ist ganz allerliebst: ein modernes Rokoko voll Geist und Grazie. Das Buch kostet in rotem Lederbande 25 Mk. K

Vermischtes

Unsere Bilder und Noten

Wird man erst einmal der Aeußerlichkeit recht inne geworden sein, welche die amtlich gepflegte kirchliche Kunst unsrer Zeit fast aller Orten erkennen läßt, dann wird auch der Name Heinrich Seufferheld mit Verwunderung genannt werden. Welcher Ernst und welche Tiefe in einem Bilde, wie dem, das wir heute zeigen — und wieviele Kirchen sind es wohl, die sich solche Kunst zu nutz gemacht haben?!

Zu Rudolf Siecks Frühlingsbild ist unsern Lesern nichts weiter zu sagen. In andrer Tonart dasselbe Lenzlied, das der Blütenbaum (Kw. XVIII, 14) sang, der sich so viele Herzen gewonnen hat. Nur noch breiter und zugleich gehaltener.

Die zahlreichen Illustrationen zu Schultze-Naumburgs Aufsatz über Kraftwerke und Talsperren werden in diesem Beitrage selbst besprochen.

Zur diesmaligen Beilage wählten wir mit Rücksicht auf den Zeitpunkt ihres Erscheinens Loewes „Walpurgisnacht", eine seiner am wenigsten gekannten Balladen. Sie mag zugleich als ein erneuter Hinweis auf die Gesamtausgabe der Loeweschen Gesänge bei Breitkopf & Härtel dienen. Richard Wagner liebte diese Ballade außerordentlich; es sei schade, daß sie nie gesungen werde, es liege eine ganz kolossale Wirkung drin, sie sei eines der besten Werke Loewes. Er sang und spielte sie auch oftmals selber. Das Zwiegespräch zwischen Mutter und Tochter, worin die erstere zuletzt mit dem übermütigen Geständnis herausrückt, daß sie die Hexe sei, ist ein dämonischer Meisterwurf des jungen Loewe (das Werk ist 1824 komponiert). Das Klavier führt ein einziges obstinates Motiv, dem eine infernalische Lustigkeit eignet, in den verschiedensten harmonischen und tonalen Varianten durch. Die Walpurgisnacht liegt der alten Hexe noch in allen Gliedern. Auf diesem Unterbau ergeht sich die Singstimme deklamatorisch. Am Schlusse greift Loewe zu einem Zitat aus der Hexenmusik des Spohrschen „Faust", um das Treiben des Blocksbergs zu malen. Bis dahin steigert sich der Dialog in der Harmonie und im Ausdruck, immer rascher, drängender, wie in atemloser Spannung folgen sich Antworten und neue Fragen. Um so drastischer dann die kurze Pause vor der letzten Frage mit dem ergrausen machenden Tremolo, das uns versinnlicht, wie dem Kinde schon die schreckliche Ahnung aufsteigt. Sehr schwer ist der Schlußeffekt, der lang ausgehaltene Jauchzer aufs hohe h. Loewe pflegte ihn so zu singen, „als pfeife der Wind übers Gebirge", daß man den Ton, wenn er schon geschlossen hatte, aus den Ecken des Zimmers widerhallen zu hören glaubte. B



Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Loschwitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Zeitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D W Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I



KW

RUDOLF SIECK

1

2



ZU DEM AUFSATZE: KRAFTWERKE
VON PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

3



4



BEISPIEL

5



GEGENBEISPIEL

6



BEISPIEL

7



GEGENBEISPIEL

8



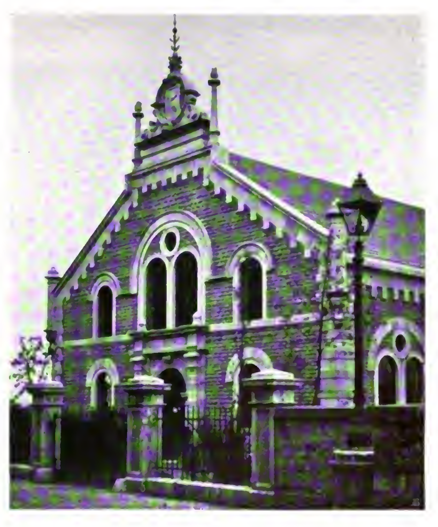
BEISPIEL

9



GEGENBEISPIEL

10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23

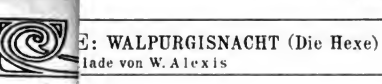


24



ZU DEM AUFSATZE: KRAFTWERKE
VON PAUL SCHULTZE-NAUMBURG




E: WALPURGISNACHT (Die Hexe)
lade von W. Alexis

Op.2 Nr.3


GESANG
PIANO
be Mut-ter, heut' Nacht heul-te


Re - ste Mai, lie-bes Kind!


dro - ben.
cresc.



p
Lie-be
dim.
f
..Lie-bes Kind. es ist wohl schon
f
Ped.
Mut-ter, ob wohl im Dorf He-xen sind?
p
p
Lie-be
dim.



Mut-ter u - che von hei - ßem Werg _

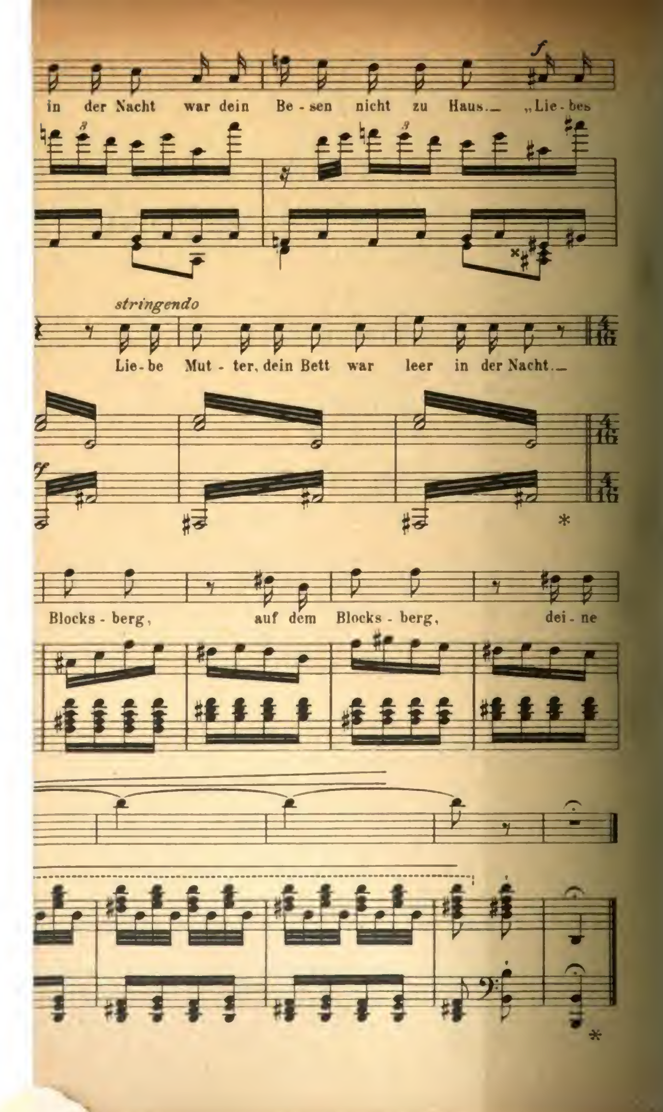
p

12 _ .. Lie - bes

f

Kind, stern im Dorf viel Be-sen _ .. Es

sind Schorn - stein ge - raucht _ .. Lie - bes



f
in der Nacht war dein Be - sen nicht zu Haus.— „Lie - bes
3
3
stringendo
Lie - be Mut - ter, dein Bett war leer in der Nacht.—
4
16
Blocks - berg, auf dem Blocks - berg, dei - ne



Liebhaberdrucke

vom Kunstwart

Ferdinand Avenarius

JAHRG. 19 HEFT 16



KUNSTWART

HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS
VERLEGT BEI GEORG D. W. CALLWEY IN MUENCHEN

INHALT DES ZWEITEN MAIHEFTES 1906



CARLOS GRETHE





Lesekultur

Zu keiner Zeit ist so viel gelesen worden, wie heute. Mit Bibel und Lesebuch fängt man an, mit der Abendnummer der Neuesten Nachrichten hört man auf, geht schlafen und stirbt schließlich. Könnte aber solch ein vielbelesener Geist auf dem Wege zur Ewigkeit ausgefragt werden: was denn nun den Extrakt seiner Leseweisheit ausmache, den er aus dem Diesseits wohl mitnehmen möchte ins unbekannte Land, wie viel wär' es wohl? Die Erinnerung an ein paar Dutzend Bücher vielleicht, die ihm zu Erlebnissen geworden sind.

Diese Erkenntnis ist nicht neu. Immer wieder hat man versucht, ihre praktischen Folgerungen zu ziehn. Wenn der englische Naturforscher Lubbock als einer der ersten Hausapotheker der Lesekunst hundert Bücher als die besten zur ausschließlichen Lektüre empfahl; wenn in Frankreich Comte mit seiner Liste von fünfhundert Bänden, wenn Emerson mit seiner wunderlichen Auswahl ihren Lesern zu einer gedeihlichen Diät verhelfen wollten, so wollten sie alle dasselbe: den Wißbegierigen zu dem hinleiten, was ihm für sein Wesen etwas geben und gleichzeitig sein Gedächtnis so wenig wie möglich befrachten möge. Ebenso Goethe: „Man liest viel zu viel geringe Sachen . . . Man sollte eigentlich immer nur das lesen, was man bewundert, wie ich in meiner Jugend tat . . .“ Grade von Goethe aber wissen wir, daß er bis in die letzten Lebenstage hinein einen ganz ungeheuren Lesefleiß entwickelte und kaum einen Tag vergehen ließ, ohne seinen Oktavband zu erledigen. Demnach muß das Beschränken doch nicht so einfach sein.

Zunächst, glaube ich, wird grade der gescheiteste Mensch im Aerger über all die Umwege am leichtesten geneigt sein, zu übersehen, daß er auf diesen Umwegen doch immerhin einiges gefunden hat. Früchte, Blumen, auch nur Reisig oder Steine, die er bald wegwarf, nachdem er sie aufgenommen hatte, wohl, die ihn aber doch eine Spanne lang interessierten, und bekanntlich läßt in unsrer Seele a l l e s einen Eindruck zurück, was einmal von ihr, und war es auch noch so flüchtig, im Vorübergehen beachtet ward. Bei ausgedehnten Beschäftigungen summiert sich dann das einzelne. Du hast dein Griechisch und dein Latein, deine Mathematik und deine Geschichte vom Gymnasium her, du hast deine Logik und deine Psychologie von der Universität her längst vergessen, wenn du ein alternder Herr bist, der mit jenen Dingen nicht fachmännisch mehr in Beziehung blieb, und doch ist's, als hätten die verzogenen Herrscher

noch einen Gesandten in deinem Gehirn, der vor Verstößen warnte und neuen Herren gegenüber das Recht zur Frage nach der Legitimität ihrer Ansprüche und zur Skepsis gegenüber ihren Gedanken geltend machte. Ein „Gefühl" von all dem Gewesenen hütet dich noch vor Verstößen gegen einst klar erfaßte Wahrheiten und läßt dich vorsichtig sein, wo andre blind darauf los tappen. Woher benützt die gebildete Frau, wenn sie spricht, die Sprachregeln richtig, die sie durchaus nicht in Sätze fassen könnte? Woher sah ein Goethe so klug über all dieses Treiben des Tages hinweg, wenn er die Kenntnis davon nicht in der Kleinerfahrung erworben hatte? Und woher kann solcherlei Kleinerfahrung zum mindesten doch in der Hälfte der Fälle von einem Kultur- und Zivilisationsmenschen heutzutage erworben werden, als durch das Zusammenklauben von Nachrichten aus dem Wuste all dessen, was eine Zeitung bringt? Es muß nun einmal, leider, sehr vieles durch unsern Kopf hindurchgehen, wie der fremde Gast, der nichts als eine Visitenkarte hinterläßt. Doch die Visitenkarte kann, wie das Menschenhirn einmal ist, unter Umständen von Wert sein: eine wenn auch noch so kleine Erinnerung ist mit ihr verbunden, sie ist immerhin das Symbol von etwas, das einmal da war, und sie gibt an, wo man „im Bedarfsfalle" auf einen oder auf etwas zurückkommen kann.

Aber bei wie vielem, was wir lesen, handelt sich's denn um „etwas"? Genauer: bei wie vielem ist denn eine Sache das Wesentliche? Wir kennen alle diese Erfahrung: Man ist krank oder auf Reisen gewesen und kommt nach Monaten zu den aufgestapelten Zeitungen wieder. Ein kurzes Durchstöbern oder ein paar Aufklärungen durch eines Eingeweihten Mund, und man ist wieder zur Genüge im Bilde über das, dem man sonst täglich eine Stunde oder mehr gewidmet hätte. Besagt diese Erfahrung nicht, daß wir einen Haufen Zeit und Kraft mit dem Lesen von „Periodischem" nutzlos verlieren?

Das meiste von dem, was wir lesen, sind eben Betrachtungen, Wünsche, Vermutungen, sind „Kombinationen" und sind Meinungsstreit. Heute vielleicht erregend, übermorgen vielleicht schon ohne Gegenstand. Konnten wir die Kraft, die beim Anfragen drauf ging, in solchen Fällen nicht besser anwenden? Und selbst, was die Tatsachen betrifft: bringt das Tagesblätter-Lesen nicht die Gefahr, uns durch die Menge all dieses Nahen um die Ueberblicke zu betrügen? Wer hat Klareres vom Ausbruche des Vesuvs oder vom Erdbeben in Kalifornien erfahren: wer all die schleunigsten Reporterberichte oder wer eine zusammenfassende Darstellung las, die der Sache gemäß über- und unterordnete? Nur, daß solche Darstellungen aus der Höhenschau mitunter gar nicht mehr kommen, weil dann, wenn sie kommen könnten, die Nachfrage nach ihnen schon fehlt! Es ist wie mit den Bildern: seit die Kamera mit den Momentfilms arbeitet, fehlt es an Zeichnungen, die wirklich das Bezeichnende heraushöben. So wird der eifrige Zeitungsleser sehr leicht zu einem Wandrer im Dickicht, der nur das Geräusch und Gezwitscher aus den nächsten Bäumen hört, seinen Weg nur ein paar Meter weit vor sich sieht und sich zwischen immer denselben Engen, wenn's schlimm

geht: sogar im Kreise bewegt. Während er Klarheit und Weitblick gewinnen könnte, hätt' er nur die Entschlußkraft, sich vom Pfade abseits bergauf zu retten.

Vielleicht muß man vom Zeitungslesen erst einmal übersättigt sein, um aus dem Bann all dessen herauszukönnen, was uns mit seinen papierenen Armen tagtäglich umstrickt. Die Zeitung triumphiert heute trotz einiger Modeerfolge von Romanen über das Buch. Denn selbst der Moderoman bringt's wohl auf hunderttausend, aber die Zeitung, das heißt die Zeitungen bringen's auf hundert mal hunderttausend. Sie können ja auch schneller sein, sie können alles „zuerst“ bringen. Als wenn es so unsäglich wichtig wäre, daß man heute noch das eben Entdeckte erfährt, das man sein Leben lang noch nicht gewußt hat. Nach dem „Entdecken“ — bei Entdeckungen ist's auch noch was anderes, Entdeckungen bieten Bereicherungen. Aber ob dieser Ministersessel in Rom oder jener in Madrid beinschwach zu werden scheint, muß ich das auch aufs schnellste erfahren? Und wie die Chancen bei dieser Landtags- und jener Bürgermeisterwahl stehen? Ich meine: ich kann mich zum mindesten gedulden, bis die Tatsachen sprechen, besonders wenn ich nicht mitzuwählen habe. Tatsachen? Wir vergessen wieder, daß es ja auf Meinungen ankommt, und auf Erbauungen und Entrüstungen, denn der Redakteur wird als Beleuchtungstechniker bezahlt. Warum wohl? Weil's der Leser so will. Der Leser, das heißt also: derselbe Zeitgenosse, der darüber stöhnt, daß Zeitungen und Zeitschriften immer „zudringlicher und geschwätziger“, immer „reichhaltiger“ werden, und daß er sie abzuwehren mehr und mehr die Zeit anwenden müsse, die eigentlich den Büchern, die der Lesekunst gehört. Damit wäre der circulus vitiosus geschlossen.

Sollen wir Jakob Burckhardt zitieren, der seine Hörer vor dem nichtigen Zeitungsinteresse warnte, oder nochmals Goethe oder aber Hebbel, der die Journalistik eine „große Nationalvergiftung“ nannte, um so schrecklicher in den Folgen, je mehr sie sich verbreite? Nein, die Zeitung ist heute viel zu mächtig geworden, als daß damit viel getan wäre. Und für unsre Kultur ist sie auch unentbehrlich geworden. Es kommt wohl nur darauf an, wie man sie liest. Manche erleichtern's einem schon, indem sie vorn mit kurzen Notizen angeben, was hinten ausführlich beschrieben wird: überfliege vorn den Tatbestand und suche hinten nur auf, was dir von Wert ist. Hat man die rechte Art, so ist man mit ihr schnell fertig und weiß doch alles, was zu wissen not tut; hat man sie nicht, so gleicht man bei nachherigem Klagen dem, der den Stuhl dumm schilt, der ihn gestoßen hat. Wer immer nur fragt: „Was gibt's Neues heute?“, der entwöhnt sich auch bald, die Sprache nicht nur als Reporter, sondern als Persönlichkeit zu vernehmen. Im Zeitungsdeutsch bezeichnet ja das Wort nur wie im Lexikon dieses Ding, diesen Begriff. Wird es mit andern zusammengeworfen, so ergibt sich die bekannte zeitungstechnische Redensart, die fest steht und treu, bis sie auswächst zur Phrase. Den Mann, der, sagen wir: „seine öffentliche Meinung“ wissen will, stört das in der Regel nicht. Denjenigen aber, der das lebendige Fühlen seiner Mitmenschen zu erfahren sucht, ödet das Wort, für das man zur Not auch eine Chiffre

einsetzen könnte. Er wird sich zu Menschen flüchten, bei denen die Sprache noch Zeugnis eigener Auseinandersetzung mit den Dingen, Gedanken und Gefühlen ist. Er wird sich nicht scheuen, sie oft Gesagtes und längst Gehörtes wiederholen zu lassen. Er wird lieber zum sechsten Male eine Stunde bei Goethes Werther oder bei Kellers Grünem Heinrich zu Gast sein, als in den Abgrund der Betrachtung zu steigen, den der weltpolitische Wochenschauer seines Tageblattes vor ihm erdunkeln läßt. Seltsam, wie oft uns dann Altbekanntes als ein neues Land erscheinen wird, das seine zarten Blüten und goldigen Fernblicke nun erst eröffnet zu haben scheint. Während wir mit den Leitartiklern in Korea, Südafrika oder Marokko waren? Nein: während wir zwischendurch doch eben auch dort verkehrten, wo die großen Herren ihr Gut herholten, im Leben selber, während wir in Arbeit und Aelterwerden Geist und Gemüt, Wissen und Wollen, Anschauen und Empfinden weiteten und kräftigten bei Verlust und Gewinn. Halten wir nun einmal wieder im Schatten, kühlen die Stirn und fragen die Unsterblichen um dies und das, so haben sie mit den alten Worten neue Antwort.

„Was gibt's heute Neues?" Wie guten Wert die Frage hat für jeden, dem sie eine der Dienerinnen ist, die ihm auftragen helfen, woraus er wählen soll, was nährt: sie macht erbärmlich plebejisch, wenn sie uns als Tyrannin der geistigen Küche bestimmt: dieses issest du eben und damit basta. Das Heute ist ja nur einen Tag lang, unser Leben hat zehntausend, und im Ganzen der Menschheit, das in uns spiegeln soll, ist es doch nur eine Minute. Die Frage: „Was gibt's Altes?" hätte also eigentlich mehr Wichtigkeit. Die wichtigste aber wäre: „Was gibt's Bleibendes?" Sein Lesen so einzurichten, daß es zu verstehen mithelfe, warum die Schifflein unter den Winden des Tages heute so segeln und morgen so, will sagen: verstehen helfe, ihren Bau und was ihn lenkt, verstehen auch, soviel Menschengeist vermag, warum die Winde heute so gehen — das wäre ein Ziel echter Lesekultur. Bleibendes zu gewinnen, das das einzelne als Erscheinung zu erfassen, einzuordnen und womöglich zu begreifen befähige. Dann wären wir in unserm Hirn seine Herren, während wir uns jetzt vom Zufall des Tages kommandieren, hetzen, erniedrigen und klein machen lassen. **E F**

Die Erhaltung von Alt-Weimar *

Vor hundert Jahren war Weimar ein Städtchen von 8000 Einwohnern, die in 800 Häusern wohnten. Diese Zahlen sagen schon, daß

* Wir bringen diesen Aufsatz gern, obgleich Vieles darin Vielen sehr „überraschlich" und noch Mehreres den Meisten sehr unerquicklich klingen wird. Es scheint eben auch uns an der Zeit, einmal recht ruhig und nüchtern das Mögliche ins Auge zu fassen, wo so viel geschwärmt wird, und gerade Bode, der Leiter der „Stunden mit Goethe", ist vor dem Verdachte gefeit, es fehle ihm an Pietät. Aber wir erwarten von dem Fortschreiten der ästhetischen Kultur doch mehr als Bode, auch für Weimar, und insbesondere halten wir eine Bewahrung und Wiederherstellung des Goetheplatzes als ein Nationalmonument nicht nur für wünschenswert, sondern auch für möglich. A

die Häuser klein waren; es wohnten zumeist zwei Familien darin, eine im Untergeschoß, die zweite im Stockwerk. Einige Häuser waren noch mit Stroh bedeckt, die meisten mit Schindeln; es waren meist leichte, billige Bauten. 150 von ihnen kosteten rund je 200 Taler, weitere 150 je 400 Taler; einen Wert zwischen 10 und 20000 Talern hatten nur vier Privathäuser. Man hätte damals für eine Million Mark ganz Weimar kaufen können.

Wäre es doch geschehen! Hätte man dieses Alt-Weimar getreulich konserviert, es wäre eine Sehenswürdigkeit von stärkster Anziehungskraft und größter Eindrucksfähigkeit. Wir könnten hier mit Händen greifen, unter welchen bescheidenen, ja armseligen Verhältnissen die Deutschen ihre höchste Kultur erreicht haben. Der ethische und geschichtliche Wert wäre gar nicht zu ermessen. Könnten wir diese konservierte Stadt aber auch als schön empfinden? Einige mittelalterliche Winkel würden allgemein als malerisch bewundert werden, der Park und die grüne Esplanade (jetzt: Schillerstraße) würden jedermann wohltun; im übrigen würden die Ansichten auseinandergehen. Wir, die wir durch Schultze-Naumburgs Schule hindurchgegangen sind, würden fast jedes Haus mit Befriedigung betrachten; die normalen modernen Menschen würden sich dieser Aermlichkeit und Schmucklosigkeit gegenüber des Mitleids kaum erwehren können und nicht verstehen, was daran schön sein soll. Doch es würde jedermann zugestehn, daß es ein sehr kluger Gedanke war, die Stadt Schillers und Goethes als Schaustück für spätere Geschlechter zu erhalten, und mancher würde berechnen, daß das aufgewandte Kapital sehr hohe Zinsen trägt oder doch tragen könnte.

Dieses Alt-Weimar ist teilweise noch da. Man kann sagen, von der Stadt, wie sie bei Goethes Tode war, stehen noch zwei Drittel. Aber jede Woche bringt eine kleine oder große Entstellung oder Zerstörung. Es unterscheidet die Menschen von den Tieren, daß sie Umbildner ihrer Umgebung sind, und je tätiger und erfinderischer die Menschen sind, desto mehr spürt es ihre Umgebung. Man würde von den Bewohnern Weimars eine Widernatürlichkeit fordern, wenn man sie moralisch verpflichten wollte, ihre Häuser auf dem Stande von 1830 zu erhalten. Man kann ihnen Pietät predigen, man kann ihre Zuneigung zum Alten vermehren, aber das hält alles nicht Stich, wenn ein Neubau eine größere Einnahme oder vielleicht Rettung aus wirtschaftlicher Bedrängnis verspricht. Verlangen wir aber, daß das Neue dem Alten angepaßt werde, so werden wir auch nur ganz selten Glück haben. Die weimarischen Grundeigentümer und Architekten haben über das, was gesund, vornehm, modern und schön sei, die gleichen Meinungen wie ihre Kollegen im Reiche: wie sollte es auch anders sein? Kurz, Alt-Weimar wird weiter abbröckeln; es werden nur die paar geschützten Häuser Goethes und Schillers übrig bleiben, und die werden sich bald sehr fremdartig-atavistisch in der fortgeschrittenen modernen Stadt ausnehmen. Gleichzeitig werden allerdings auch Stadtväter und Bürger allmählich inne werden, daß die Fremden in Weimar seltener werden, daß der Zuzug der Rentner nachläßt, daß Weimar zu einer kleinen Mittelstadt herabsinkt, wie wir sie vieldutzendweis im Deutschen Reiche haben. Man

behält ein paar Reliquienhäuser, man behält den Park und das Hoftheater, aber im übrigen kann man mit nahen und fernen Städten keineswegs mehr konkurrieren, denn diese andern Städte haben unsern Reliquien gegenüber auch wieder ihre Vorzüge.

So entsteht die Frage: Kann denn nicht heute noch Alt-Weimar gerettet werden? Die Möglichkeit ist nicht zu leugnen. Mit einer Million Mark ist's freilich nicht mehr zu machen, aber mit fünfzehn Millionen etwa könnte man im Verlaufe von fünfzehn oder zwanzig Jahren diejenigen Häuser aufkaufen und in den Stand von 1830 zurückversetzen, auf die es ankommt. Man brauchte nicht die wirklichen Verbesserungen zu beseitigen: Kanalisation, Wasserleitung, Gasbeleuchtung, aber man müßte die alten Häuser reinigen von der Marktschreierei der heutigen Reklame, von aufgeklebtem Zierkram; man müßte manche neue Häuser einreißen und entweder frühere Gärten und Plätze wieder entstehen lassen oder neue Häuser bauen, die denen der Vorzeit gleichartig sind. Man ließe die kleinen Läden bestehen, drängte aber die großen Warenhäuser und Konfektionsgeschäfte allmählich in die modernen Stadtteile. Möglich ist eine sehr weitgehende Herstellung des alten Zustandes namentlich deshalb, weil sich fast für jeden Winkel eine gute alte Darstellung findet; ich kann demnächst aus der großherzoglichen Bibliothek eine wunderbare Kavalier-Perspektive veröffentlichen, die fast für sich allein genügen würde, das Weimar von 1785 nachzubilden. Denkbar also ist diese Verwandlung des heutigen Weimars in ein großes Freiluft-Museum, und das angelegte Kapital würde sich sogar verzinsen, da man keinen Raum unbewohnt oder unbenutzt zu lassen brauchte. Wenn fünfzehn Millionen gefordert werden für Verbesserung des Verkehrs, für Panzerschiffe, für Ausdehnung einer Industrie, für Vermehrung unseres Denkmälerbestandes, dann werden sie im neuen Deutschen Reiche gefunden. Wer soll sie aber für den hier skizzierten Plan hergeben? Darauf weiß ich keine Antwort. An die Stadtgemeinde und den weimarischen Staat darf man nicht denken; beide sind arm, und gerade ihre Verwalter könnten sich am schwersten zu einer Maßregel entschließen, die doch manchen Bürger in seiner gegenwärtigen Lage und seinen Zukunftsplänen behindern müßte; es hat nun einmal jeder auf seinem Fleckchen Erde das Umgestalten lieber in der eigenen Hand. Man könnte an den Reichstag denken, aber dessen Mitglieder brauchen ihre Kraft, um sich gegenseitig ihre Sünden nachzuweisen. Privatleute könnte man wohl zu einer Gesellschaft oder Stiftung vereinigen, aber wenn kein Wunder geschieht, bringen sie nur 15000 statt 15000000 Mk. zusammen. Die Goethe-Gesellschaft ist reich und wird mit jedem Jahre noch reicher, aber die Erhaltung von Alt-Weimar steht nicht in ihren Statuten. Die Dresdner bauen sich eben jetzt für 15 Millionen einen neuen Schlachthof; für die Erhaltung von Alt-Weimar haben die Deutschen so viel nicht übrig.

Folglich muß man sich darein ergeben, daß die klassische Stadt in der Metamorphose zur modernen Durchschnittsstadt immer weiter vorrückt. Man wird unsere Straßen bald von denen in Kattowitz, Gelsenkirchen, Bochum nicht mehr unterscheiden können; unsere neuen Stadtteile haben einen individuellen, weimarischen Charakter über-

haupt nicht mehr mitbekommen. Es hat also keinen Zweck, daß man sich in Zeitungen entrüstet, wenn wiederum große Geschäftshäuser an die Stelle alter, kleiner Bauten treten; das ist nicht zu ändern.

Ich höre allerlei Einwendungen. Zunächst: wenn man das ganze Alt-Weimar nicht erhalten kann, warum nicht einige wichtigsten Plätze und Straßen? Nun, gerade diese kosten das viele Geld; die Häuser in den Seitenstraßen sind billig zu haben. Ich wüßte nicht, welchen Platz man besonders retten müßte und könnte. Der Goethe-Platz, dem man besser den alten Namen „Frauenplan" belassen hätte, ist bereits verdorben, und außergewöhnlich schön ist er wohl nie gewesen. Der Topfmarkt, jetzt „Herderplatz" getauft, verdient aus ästhetischen Gründen den Vorzug, hat aber nicht gleichen Affektionswert. Der Marktplatz ist gleichfalls sehr schön; um ihn aber in alter Gestalt wiederherzustellen, müßte man nicht bloß das architektonische Geschrei des Herrn Tietz beseitigen, was vielen Kaufleuten sehr lieb wäre, sondern auch das jetzige Rathaus einreißen; man müßte das alte Rathaus dort wieder aufbauen, wo jetzt die elektrische Bahn fährt, und dadurch den Marktplatz verkleinern. Das wäre nach meinem Glauben ein ästhetischer Gewinn, aber nur ein winziger Teil meiner Mitbürger wird zugeben, daß ein kleiner Platz schöner ist als ein großer, weil er mehr Raum- und Schutzgefühl gibt. In Hildesheim lag es viel näher als hier, daß die Stadt die Häuser am Markt und auch sonst einige Häuser von großem Kunstwert aufkaufte, um sie vor der Privatspekulation zu retten.

Da ich Hildesheim genannt habe, denkt jemand vielleicht weiter: ist es nicht möglich, in der Bürgerschaft von Weimar so viel Sinn für die Erhaltung des Alten zu erwecken, wie wir sie in Hildesheim mit Freuden wahrnehmen? Es ist nicht möglich. Zunächst hat die Bürgerschaft in einer Residenz nie so viel Mark und Kraft, nie so viel tätige Heimatsliebe wie in einer alten Hansastadt, wo Ratsherren und Bürger seit Jahrhunderten die Geschicke ihrer Stadt selber in Händen hatten, wo die Vorfahren für ihre Stadt gegen Fürsten, Ritter und Bischöfe hundertmal ihr Leben eingesetzt haben. Sodann: Die Wiederherstellung von Alt-Hildesheim ging wesentlich so vor sich, daß die noch reichlich vorhandenen Holzschnitzereien in denkbarster Buntheit bemalt wurden, und daß man bei Neubauten wieder reich geschnitzte Holzteile anbrachte. Für jede Verzierung aber hat auch die Menge Sinn; mit Rot und Blau, Silber und Gold spricht man auch zum letzten Philister. In Weimar besteht das Alte aber nicht in Buntem und Verziertem, sondern es ist von einer solchen Schlichtheit und Schmucklosigkeit, daß von zehn Beschauern neun nicht etwa künstlerische Absicht, sondern nur die große Armut unserer Vorfahren als Ursache dieser Einfachheit empfinden. Goethe sagte vor hundert Jahren: „Das Einfach-Schöne soll der Kenner schätzen, Verziertes aber spricht der Menge zu." Man darf auch heute von der Menge keinen andern Geschmack verlangen.

Sollte aber Jemand von den Bewohnern Weimars „Pietät" gegen das Alte fordern, so fordert er auch etwas Widernatürliches. Einige Menschen sind so konservativ geartet, daß sie keinerlei Aenderung ihrer Umgebung ertragen, noch weniger sie wünschen; aber

die Allermeisten sind neuerungsfreundlich. Es ist uns selten gegeben, die ganze Schönheit dessen zu genießen, was uns beständig umgibt; ja, wir werden uns dieser Schönheit oft überhaupt nicht bewußt. Vor einem Menschenalter waren die Veilchen schöner als heute, denn damals konnte man sie nicht jeden Tag im Jahre aus dem Blumenladen holen, sondern fand sie nur im Frühjahr draußen unter den Hecken, und zuweilen einige Herbstveilchen im September. Als unsere Vorfahren in buntbemalten Kirchen groß geworden waren, da übertünchten sie all die Herrlichkeit und fanden die weißen Säulen, Wände und Decken viel schöner. Wir dagegen haben die Kalkfarbe satt und pinseln wieder bunt wie in alter Zeit. Welche wundervollen Bilder boten die umwallten Städte des Mittelalters mit gotischen Kirchen, Rathäusern, Wohnhäusern! Aber als unsere Vorfahren alles prachtvoll gotisch hatten, empfanden sie nicht mehr, wie schön das war. Goethes Verhalten ist sehr lehrreich: seine Genußfähigkeit für das Schöne war die allergrößte, aber weil er seine Jugend noch in einer halb-mittelalterlichen Umgebung verbracht hatte, empfand er ihre Schönheit nur selten und schwach; er war rasch bereit, sie zu entbehren. Er selber hat in Jena und Weimar Dinge zerstört, die wir Heutigen verehrt und geschützt hätten, und er hat z. B. in Nürnberg nicht den zehnten Teil der Schauenslust gehabt, die wir Heutigen dort empfinden. Wir dürfen uns also gar nicht wundern, daß die Leute, die beständig im schlichten, armen, alten Weimar herumgehen, die Schönheit und Vornehmheit ihrer Umgebung nicht sehen können.

Einige Idealisten glauben wohl, daß man nur die Namen Herder, Wieland, Schiller und Goethe auszusprechen brauche, um ihre Stadt dem Schutze der Nation zu empfehlen. Ja, wenn man den Festrednern und Jubiläumsschreibern glauben dürfte! Herders und Wielands Wert kennen überhaupt nur einige Gelehrte; Schiller hat viel von seiner früheren Kraft verloren; Goethe steigt allerdings im Ansehen, wird immer bekannter, aber die Menge, auch der „Gebildeten", führt ein geistiges Leben, in das Goethe so wenig hineinpaßt wie Schiller. Goethe klagte vor achtzig Jahren, daß das Publikum seine besten Stücke, Iphigenie und Tasso, nicht kennen lerne, weil die Schauspieler sie nicht so oft spielen könnten, um mit den dargestellten Personen zu verwachsen; das ist heute noch genau so. Wie wenig man sich in Wahrheit für Schillers Leben interessiert, zeige Folgendes: Ich machte vor der großen Schillerfeier 1905 in der „Frankfurter Zeitung" und in der gelesensten Zeitung Weimars darauf aufmerksam, daß man nicht wisse, wo Schiller von 1800—1802 gewohnt habe. Niemand antwortete; ich glaubte aber, daß einer der Nächstberufenen dafür sorgen werde, daß zur Schillerfeier das Haus geschmückt und dem Publikum bekannt gegeben werde; doch blieb es im Dunkeln. Schließlich forschte ich selber nach und fand zu meinem Erstaunen, daß es ein mir wohlbekanntes Haus war; seine Besitzer und Bewohner wissen heute noch nicht, daß unter ihrem Dache „Maria Stuart", „die Jungfrau von Orleans" und andere Dichtungen Schillers entstanden sind! Ich kann nicht sagen, daß ich dies Haus entdeckte, denn in einer hiesigen Zeitung von 1873 und in der von

Fielitz besorgten Ausgabe von Schillers Briefwechsel mit seiner Braut und Gattin ist es deutlich genug bezeichnet, aber ich hatte viel Mühe, das Haus für mich zu entdecken, und glaube nicht, daß es außer mir noch fünf Leute kennen. Dieser kleine Nachtrag zur Schillerfeier zeigt gewiß, wie weit die Liebe des deutschen Volkes zu seinem „Lieblingsdichter" reicht und wie viel Pietät erwartet werden darf.

Man kann von der Erhaltung Alt-Weimars nicht reden, ohne auch den Landesfürsten in Rechnung zu stellen; der Großherzog ist Herr einer Anzahl wichtigster Gebäude, Herr namentlich des Parkes und der nahen Schlösser Belvedere, Ettersburg und Tiefurt, und sein Einfluß reicht natürlich noch erheblich weiter als sein Besitz. Auswärts ist die Meinung verbreitet, daß der jetzige Großherzog für die alte Zeit nichts übrig habe und ihre Zeugen in Gebäuden und Parkanlagen zu beseitigen trachte. Wahr ist jedoch, daß der junge Fürst noch nicht im geringsten die ihm anvertrauten klassischen Stätten geschädigt hat und daß man nach seinen deutlichen Erklärungen dergleichen durchaus nicht zu fürchten braucht. Wenn die Zeitungen wieder etwas vom Vandalismus in Weimar mit Federstichen auf den Großherzog bringen, rate ich sehr, die Nachricht nur zum Gerede und Gerücht zu rechnen, bis ein deutlicher Ehrenmann die Wahrheit bestätigt. Daß der Großherzog zu unsern Klassikern keine große Liebe hat, scheint mir sehr begreiflich; er war kaum zur Regierung gekommen, so wurde er mit öffentlichen Lektionen überschüttet und an seine speziell-weimarische Fürstenpflicht erinnert: der hehren Tradition seiner Vorfahren treu zu bleiben und die überlieferte Pietät gegen die leuchtenden Heroen der klassischen Zeit zu bewahren. Schreiblustige Leute, von Ernst von Wildenbruch bis zum letzten Schmock und Zeilenschreiber, lasen ihm die Leviten, und das gute Publikum lächelte beifällig. Man merkte, daß er die Versammlungen der „Goethe-Onkel", wie man hier sagt, sich gern erspart hätte, aber seine freiwilligen Lehrer riefen ihm weithinschallend zu: „Du mußt hingehen, die Tradition will es, du mußt Pietät zeigen! Langweile dich nach innen, nach außen zeige Gnade und Gunst!"

Man sündigt ja immer im Namen von Idealen. In unserm Falle macht man es dem Fürsten sehr sauer, Liebe zu den großen Dichtern und Denkern seiner Heimat zu bekommen, und man reizt ihn vielleicht eines Tages zu einem entschiedenen Bruche mit der Tradition, für die er ohne solche Ermahnungen zu gewinnen wäre. Er ist vom Stamme Karl Augusts, der für seine eigene Person das Komödienspielen garnicht liebte, sondern gerad und derb seine Meinung sagte und sich das Menschenrecht wahrte, sich zu interessieren oder zu langweilen, wo es ihm paßte. Und auf Karl August könnte sich der jetzige Großherzog auch berufen, wenn er zum Einreißen und Umgestalten Lust bekäme, denn Karl August hätte ganz Weimar eingerissen und neu aufgebaut, und Goethe hätte ihm dabei geholfen; sie hatten nur kein Geld dazu.

Mein Aufsatz geht aus wie das Hornberger Schießen. Ich habe das nicht gleich gesagt, weil es mir doch auch nützlich erscheint, solche Fragen einmal recht ruhig und in größeren Zusammenhängen zu betrachten. Ist aber Einer mit meinem Quietismus nicht einver-

standen, so mag er die fünfzehn Millionen herbeischaffen, von denen ich oben sprach. Oder, wenn er das Unnütze liebt, seinen Groll über das Unabwendbare in Zeitungsartikel ergießen. W Bode

Wagnerianer einst und jetzt

Auf die Wagnerianer zu schelten, gehört bei manchen Musikleuten zum guten Ton. Und nicht erst etwa seit gestern. Als des Meisters Kunst trotz aller Widerstände durchdrang und man ihn selbst nicht mehr zu leugnen wagte, da kam die neue Losung auf, man müsse ihn von seinen Anhängern trennen. Das war ein dummes Schlagwort, weil es als eine Offenbarung ausrief, was sich für jedermann von selbst versteht, allein die Macht der Trivialität ist ja groß. „O diese Wagneriten!" würdet der Professor der Musikgeschichte von seinem Lehrstuhl herab. „O diese Wagnerianer!" plaudert der Musikschmock, um die „Selbständigkeit seines Urteils" zu beweisen. Und der konservative Musikus, dessen Symphonie das Publikum kalt gelassen hat, und der moderne Musikus, dessen symphonische Dichtung die Leute empört hat, knirscht durch die Zähne: „Die Wagnerfexe sind an allem schuld!" Man hat sich einen Popanz zurecht gemacht, aus allen Lastern und Lächerlichkeiten des neueren Musiklebens, und diesen greulich an die Wand gemalten Sündenbock hat man Wagnerianer genannt. Dort steht er, fletscht die Zähne, weist die Krallen und dient zum Schrecken kleiner und großer Kinder.

Alles I-anertum ist ein Uebel, aber allerdings: ist zu Zeiten ein notwendiges Uebel. Wenn ein Genie nach Anerkennung ringt, wenn erst nur wenige den Hauch seines Geistes spüren, dann erfüllen die I-aner eine kunstgeschichtliche Aufgabe. Die Begeisterung für die neue Kunst, das Bewußtsein, in ihrer Erkenntnis die Mehrheit zu überflügeln, die Zwangslage, die eigene Ueberzeugung gegen andere verteidigen zu müssen, schafft eine Menge Autosuggestionen, Vorurteile und Schutzgedanken, die im Kampf ums Dasein der neuen Kunst sich als starke Helfer erweisen. Und wie in großen Zeiten die Begeisterung für eine Idee von einer Religionsgemeinschaft, von einem Stand, von einem ganzen Volke dermaßen Besitz nimmt, daß alles übrige in den Hintergrund tritt, so ergeht es auch dem einzelnen, wenn sich ein großer Künstler seiner Phantasie bemächtigt. Klüglinge und Musterknaben mögen dann über Einseitigkeit spötteln. Der wahre Weise wird sie als eine notwendige, im Wesen der menschlichen Natur begründete Erscheinung verstehen und verzeihen.

Aber die Welt steht nicht still. Sobald das Genie sich Bahn gebrochen hat, sobald es zum nationalen Geistesschatz inventarisiert worden ist, so mag die einstige Wohltat des I-anertums noch eine Spanne Zeit lang zur Plage werden, es mag der Streit über den Besitz des echten Ringes über das Grab des Genius noch eine Weile hinweglärmen. Dann stirbt das I-anertum ab oder wechselt den Gegenstand.

Ich finde nun nichts, worin sich der Wagnerianer von der sonstigen Gefolgschaft großer Männer besonders zum Nachteil unterscheidet. Möglich, daß er dem aufgeregten, kämpferischen Wesen seines Namenspatrons gemäß si[illegible]was reizsamer, schwärmerischer gab als andere. Aber

das darf er sich wohl von vornherein ausbitten, daß man einzelne Exaltados und Phrasendrescher, wie's deren überall gibt, nicht als seine fürs Ganze verantwortlichen und kennzeichnenden Stimmführer betrachte. Die Liszt, Bülow, Uhlig, Cornelius, die Ritter, Porges, Wolzogen, die Hans Richter, Mottl, Humperdinck, die H. von Stein, Hausegger, Chamberlain, Schemann, die Tappert, Wirth, Marsop, Sternfeld — das sind ein paar Typen des eigentlichen Wagnerianismus, und man sehe zu, ob man in ihnen die Urbilder jener Kretins und Monomanen wiedererkennt, welche der Sprachgebrauch als Wagnerianer zu bezeichnen pflegt. Alle die Genannten sind Männer von sehr mannigfaltigen künstlerischen und überhaupt geistigen Interessen; ja man könnte die ganze Wagnerei mit einem Paradoxon als die vielseitigste Einseitigkeit der Kunstgeschichte kennzeichnen. Vielleicht sind sie in der Liebe stürmischer gewesen als ihre Gegner, aber im Hassen gaben ihnen diese gewiß nichts nach. Mir wenigstens fehlen wagnerianische Gegenbeispiele zu der Mendelssohnianerin Livia Frege, die ihr Klavier für „entweiht" betrachtete, als ein Besucher ein paar Lohengrinakkorde darauf probierte; zu Clara Schumann, welche die Widmung der Klavierphantasie ihres Gatten an Liszt unterschlug; zu Billroths Schmähbriefen usw. Wobei immer wohl zu bedenken ist, daß die Helden dieser Fanatismen nicht närrische, unmaßgebliche Mitläufer, sondern die edelsten Köpfe ihrer Partei gewesen sind. Das famose Wagner-Schimpflexikon Tapperts wird auf der Bayreuther Seite schwerlich ein ebenbürtiges Seitenstück finden.

Aber was hilft's, der Wagnerianer wird verbrannt. Prof. Nagel wirft in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik den Wagnerianern ein Sündenregister vor, dessen Summe darin besteht, daß sie im Kampf um das Musikdrama wertvolles Kulturgut niedertraten. Der Verlust Glucks, die Einbuße Mozarts, die Zurückdrängung Marschners im Spielplan, alles kommt auf das Wagnerianische Kerbholz. Und doch sind es gerade die Wagnerianer gewesen, welche den zu Wagners Zeiten längst vom Spielplan verschwundenen Gluck wiederzubeleben sich bemühten, und die Mozartrenaissance ist von keiner Hochburg des Konservatismus, sondern von den Münchner Wagnerianern ausgegangen. Marschners Rückgang aber hat seine inneren Gründe; die Wagnerianer haben nichts dazu getan. Das Merkwürdigste ist, daß solche falschen und irreführenden Behauptungen von einem Manne aufgestellt werden, der sich vor einem Jahrzehnt noch als Gegner des Bayreuther Meisters gab und jetzt, nach seiner Bekehrung, als Funktionär des Darmstädter Wagnervereins das beste Beispiel dafür in nächster Nähe hat, wie wenig sich Wagnerkult mit blindem Wüten gegen andersgläubige Musik deckt. Dieser vortreffliche Verein, der neulich das Jubiläum seiner hundertsten Aufführung begehen durfte, hat außer der Pflege seines Namenspatrons noch Zeit gefunden, ganze geschlossene Abende sowohl einzelnen älteren Meistern (Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt, Brahms) wie auch Modernen (Wolf, Strauß, Humperdinck, Schillings, Mendelssohn, Senff, Plüddemann, Weingartner, Hausegger, Kaskel, de Haan, Rodnagel, Bohn, Gutheil, Brieslander) zu widmen, nicht gerechnet die vielen Komponisten, die er mit einzelnen Werken einführte. Ich erinnere ferner an den Wiener akademi-

schen Wagnerverein, dem wir's vor allem zu verdanken haben, daß Bruckner und Hugo Wolf gegen die Brahmspartei aufkamen. Bei allen neueren Bewegungen im Reiche der Musik und darüber hinaus sehen wir Wagnerianer unter den ersten mit am Werke. Um die Renaissancebestrebungen, um die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, um Bach, Beethoven, Weber, Loewe, Robert Franz usw., um die Programm-Reform, um die meisten der modernen Künstler haben sich gerade Wagnerianer große Verdienste erworben. Die alte Nachrede, daß sie Wagners Schriften als historische Quellen benutzen, trifft längst nicht mehr zu. Sie wissen recht gut, daß man, als Wagner sein Buch „Oper und Drama" schrieb, über die Anfänge des Musikdramas in Florenz sehr ungenügend unterrichtet war.

Von den Wagnerianern als einer fest gekennzeichneten Menschengattung zu reden, ist also bei der Mannigfaltigkeit ihrer Betätigungsweise mißlich. Und so weit man's könnte, hat der Begriff im Lauf der Jahrzehnte den Inhalt gewechselt. Der Wagnerianer der sechziger Jahre ist sehr verschieden schon vom Wagnerianer der achtziger Jahre. Gemeinsam ist ihnen nur ein sehr hoher Ernst der Weltanschauung und eine glühende Begeisterungsfähigkeit. Und seither ist ein neues Geschlecht herangewachsen, das den Kampf um Wagner nur vom Hörensagen kennt, dem er also kein heftig umstrittenes Gut mehr bedeutet, sondern einen sicheren Besitz. Aber so sehr es Wagner bewundert, so fühlt es doch, daß ein Verweilen in seinem Bannkreise zur quälenden Fessel würde, daß ein neues Geschlecht sich neue Ziele setzen muß. Er war der Glückliche, er hat vollendet, hat seine Epoche abgeschlossen. Wir sind die Wiederbeginner, die Versucher und Sinnierer. Ach, wie viel schlägt uns fehl, ach, wie viel gerät uns nur halb! Aber wir strebten *unser* Streben und als solches ehrlich und echt. Noch fühlen wir uns als Wagnerschüler, dem Meister unendlich verpflichtet, ihm in Ehrfurcht und Liebe ergeben. Aber nicht im alten Sinne als „Wagnerianer" mehr. Der Begriff beginnt uns sachlich zu eng zu werden, und im allgemeinen Sinne ist er zwecklos, seit alle Welt gut Wagnerisch gesinnt ist. Er paßt höchstens in historischer Hinsicht auf jene, die noch unter Wagners persönlichem Einfluß standen, und bisweilen mögen sich auch Musiker, die wenigstens noch die Rückzugsgefechte des großen Zukunftsmusikkrieges mitgemacht haben, in der Erinnerung daran als Wagnerianer fühlen, aber darüber hinaus hat das Wort seine einstige Bedeutung verloren.

Die Zeit des Wagnerianertums ist aus, die Zeit des Wagnerverständnisses ist gekommen. Nicht daß man jetzt erst anfinge, für Wagner reif zu werden, aber wir haben jetzt den zeitlichen Abstand gewonnen, der vor dem überwältigenden Eindruck auch dem klaren Urteil Raum gibt. Ich achte durchaus das Empfinden jener, die als rein künstlerische Naturen sich den Genuß der Herrlichkeiten durch keine kritischen Reflexionen stören lassen wollen: man versteht's, wenn sie einen derb abfertigen, der in ihre heiße Ekstase mit einem kalten Wasserstrahl fährt. Im Bereiche der Erkenntnis, der Wissenschaft aber, also jenseits des Genießens, müssen wir die Kritik als die Kunst des unterscheidenden Bewertens ausüben.

Es ist ganz falsch, die Erreichung dieses kritischen Standpunktes

als ein Verdienst der Geisteskraft einzelner Personen hinzustellen. Er ist einfach das Ergebnis des zeitlichen Abstandes, ist Eigentum der Epoche. Wenn Guido Adler seine Vorlesungen über Wagner als die Frucht einer dreißigjährigen Denkarbeit bezeichnet, so ist das insofern richtig, als er das allgemeine Denken der Zeit eben mitgedacht hat. Im Grunde freilich ist das Werk recht unselbständig, eine fleißige Zusammenstellung dessen, was andere vor ihm ermittelt und geleistet haben. Natürlich schimpft Adler weidlich auf die „Wagneriten", denen er doch neun Zehntel seines Werkes verdankt, und jene Historiker, die das brauchbare Kompendium lobten, hatten offenbar keine Ahnung, wie viele tüchtige Vorarbeiter Adler gehabt hat. Man schätzt die Wagnerliteratur gering, ohne sie ordentlich zu kennen. Dabei fehlt es dem Buche ebensosehr an starker Geistigkeit wie an großen Gesichtspunkten. Adler hat kein inneres Verhältnis zu Wagner, dem er gewiß nicht ohne äußeren Respekt, aber mit einem fast humoristisch wirkenden Kathederdünkel entgegentritt. Und alle emphatisch betonte Wissenschaft schützt vor Irrtum nicht, wie es denn gleich eingangs passiert, daß das aus der Triebschener Zeit datierende Vorsatzbild der Tristanzeit zugeschrieben wird. Dazu eine für einen akademischen Lehrer mitunter unerlaubte Nachlässigkeit im Stil. Die gute Aufnahme des Werkes ist mir nur erklärlich als Rückschlag gegen die Schwulstseligkeit, die in einem großen Teil der bisherigen Wagnerliteratur leider unleugbar herrscht.

Ein viel erfreulicheres Zeugnis des kritischen Wagnerverständnisses unserer Zeit ist mir „Wagners Aesthetik" von Paul Moos (Berlin, Schuster & Löffler). Auch hier spricht kein J-aner mehr, sondern ein Mann, der seinem Meister frei ins Auge schaut. Wohl schlägt ihm das Herz warm vor Begeisterung, aber der Kopf bleibt kühl und klar. Wagners Schriften und Lehren zieht Moos vor das Forum eines scharf nachprüfenden Verstandes und des fortgeschrittenen geschichtlichen Wissens unserer Zeit. Rückhaltlos, fast unbarmherzig werden alle Sprünge und falschen Anschlüsse der logischen Gedankenketten aufgedeckt, alle Illusionen des Künstlers auf den Boden der Wirklichkeit zurückgeführt. Und doch habe ich nirgends den Eindruck der Hoffart, die sich in dem Gefühle behagt, dem Weltgenie doch „über" zu sein, und selten nur den Eindruck von ein bißchen Schulmeisterei, die den Meister gelegentlich belehren zu können glaubt. Auch die Abgeschmacktheit, Wagners Irrtümer und Widersprüche zu „entschuldigen", läßt sich Moos nirgends zuschulden kommen. Er begründet diese Irrtümer, deutet auf die Fehlerquellen hin und überzeugt uns, daß alle Schwächen die natürlichen Kehrseiten einer glänzenden Begabung sind. Mir scheint, Wagner gewinne ungemein bei einer Betrachtung, die ihn nicht als orakelnden Halbgott, sondern als den großen Menschen zeigt, der mit den Problemen der Zeit ringt, hier eines als Sieger bewältigt, dort eines vergebens angreift, später mit gereifter Kraft neu den Anlauf wagt. Das ist eine wunderzeigende Schau über die reiche Geistesarbeit eines Lebens, die uns echte Teilnahme abgewinnt.

Wer von Moos gelernt hat, Wagners Kunstlehre mit kritischem Blick zu würdigen, wird auch Moos selbst nicht für unfehlbar halten.

Aber nicht darauf kommt es hier an, auf anfechtbare Punkte seiner Ausführungen den Finger zu legen, unsre Sache ist's, das Prinzip, dem er folgt, willkommen zu heißen. Mögen die Wagnerianer der Zukunft Moos ähnlicher als Adler sehen. Wird es aber des gemeinsamen Namens für die Anhänger Wagners noch bedürfen? Ehe das nächste junge Genie kommt, das ihm den Speer der Weltherrschaft zerschlägt, kann's lange dauern. Macht sich derweil irgend ein bösartiger Kläffer am Eckstein des Wagnermonuments zu schaffen, so brauchen wir das Notungschwert nicht von der Wand zu holen, ins Horn zu stoßen und den Heerbann zu Schutz und Trutz zu versammeln. Da genügt — wer immer vorübergeht — ein kräftiges „Weg da!" von Fall zu Fall.

Richard Batka

August Hudler

Aus Umrissen und Formen des Menschenleibes geschlossene und klare Raumbilder zu gestalten, wird uns als höchstes Glück und alleiniges Ziel alles plastischen Schaffens gepriesen; die ganze Welt der Mitgedanken und begleitenden Empfindungen, die grade die bedeutendsten Schöpfungen am stärksten aufregen, als nicht zum eigentlichen Wesen des Kunstwerks gehörig abgewiesen.

Daß die Enge dieser Einschränkung auf einem Mißverständnis beruhe, daß es lediglich aus dem an sich berechtigten Bestreben hervorgegangen sei, dem allzubreiten Zudrang kunstfremder Nebenbeziehungen und Nebenzwecke zu wehren, läßt sich schon durch eine auf einen einzigen Punkt gerichtete Ueberlegung im Sinne Lotzescher Gedankengänge zeigen.

In Wirklichkeit nämlich schauen wir die Darstellung eines menschlichen Körpers nie und nirgends als ein rein stereometrisches, sonst aber bedeutungsloses Gebilde an, und zwar schon aus dem sehr einleuchtenden Grunde, daß wir selbst ein beseelter Menschenleib sind. Schon dies zwingt uns, die eine Statue umschreibenden Umrisse und Flächen nicht als bloße Linienzüge und Flächenbewegungen zu sehen, sondern jede Form im Sinne unseres eigenen Leibes- und Lebensgefühles auszubeuten, zu beseelen. Weil wir für uns selbst das Bedürfnis des körperlichen Gleichgewichtes fühlen, begleiten wir die Gleichgewichtslage einer Statue mit Billigung oder Mißfallen; weil wir Stille und Sammlung als ein Glück empfinden, freuen wir uns an deren Widerschein in dem geschlossenen Umriß des Bildwerks; weil wir das Lebensgefühl aus eigenster Erfahrung kennen, das in dem gespannten oder erschlafften Muskelgeflecht, in dem kraftvoll aufgerichteten oder müde zusammengebeugten Leibe wohnt, weil wir das ganze Glück befriedeter oder gesteigerter Stimmungen im Anschauen miterleben, folgt nicht nur das Auge, sondern auch unsere innerliche Teilnahme den Gebilden der plastischen Kunst im ganzen und einzelnen mit voller Genußfreude.

Dies reiche Glücksgefühl des Miterlebens im Anschauen wird uns dort am reinsten geschenkt, wo das Urerlebnis in der Seele des Künstlers stark, seine Mitteilung im Kunstwerke aufrichtig ist und mit zwingender Beherrschung der Gestaltungsmittel spricht.

All dessen dankbar eingedenk zu sein mahnt uns der Heimgang eines Bildhauers, dessen Lebenswerk uns wie ein Bekenntnis zu dieser Wahrheit anblickt. Wir können hier nicht nur die Geschichte seines Schauens und Bildens, sondern auch die seiner Seele aus seinen Werken schreiben.

⊗

In August Hubler ist ein Bildhauer von seltener Ursprünglichkeit, von herber und hoher Eigenart jäh von uns gegangen; ein Künstler, der aus der Nötigung starker Seelenstimmungen heraus schuf, in aufrichtigem, großem Schauen der Außenwelt. Wie ein seltenes Kleinod hegen wir ein solches Schaffen. Es zwingt von ihm zu reden, auch wenn dies die Erinnerung an einen Menschen von herzerquickender Ursprünglichkeit und die Klage um sein frühes Sterben nicht täten.

Hubler wurde im Jahre 1868 in dem bayerischen Dorfe Odelzhausen geboren. Seine erste künstlerische Ausbildung erhielt er auf der Münchener Akademie. Sein Lehrer, Prof. von Ruemann, war ihm wohlgesinnt, ohne jedoch viel Einfluß auf seinen jungen Schüler gewinnen zu können. „Bei meinem Lehrer galt ich als eigensinniger Mensch", schrieb Hubler einmal hierüber. „Ich verarge es ihm auch nicht; denn Erfahrung hatte ich keine und mein Alter war 23 Jahr. Doch Empfindung glaubt ich zu haben und diese wollt ich mir nicht stutzen lassen, weil ich damals schon der Ueberzeugung war, daß eine Arbeit von dauerndem Werte nur mit der Seele geschaffen werden kann. Ein Einreden hilft da nicht viel; es frägt sich eben nur, von welcher Bedeutung der Seelenwert ist."

Hubler enthüllt mit diesen Worten den Grundtrieb seines Schaffens. Nicht von äußeren Eindrücken geht er ursprünglich aus und will weder Form allein geben noch ausschließlich der Augenfreude dienen. Eigene Seelenstimmungen schaut er in Gestalten und setzt sie aus sich heraus mit dem Bestreben, diese vor allem deutlich und ohne Rest in plastischer Verdichtung mitzuteilen.

Schon in seinem ersten Werk, seinem knabenhaften Bogenschützen, ist es nicht etwa das kraftvolle Spannen des Bogens, das er darstellt: er läßt den Knaben mit der ganzen Hingebung seiner Sinne und Seele den Pfeilen nachblicken, die seine Jugend in den Himmel hinauf schießt. Sein Narziß blickt in denkbar schlichtester Stellung still versunken vor sich nieder. Ein knabenhafter „Adam" späht in eine Blütenknospe und öffnet „in kindlicher Liebe zur Schöpfung, wißbegierig" die Kelchblätter. „Man wird zwar fragen, warum ich den Mann mit dem Blümerl Adam heiße; doch das ist Nebensache; es wird ein jeder sehen, daß er ein Mensch ist."

Ueber die erste dieser Bronzestatuetten schrieb Hubler die bezeichnenden Worte: „Ich habe lange gebraucht, bis der Narziß meiner Vorstellung nahe gekommen ist; nun aber meine ich, daß der Wert des Figürchens nicht in, sondern außerhalb der Form ist. Aus diesem Grunde wird Narziß auf den ersten Blick nicht besonders gefallen; doch bleibt man länger dabei und sieht ihn vom objektiven Standpunkte an, so glaub ich, wird die Form dem Geistigen weichen. Mit Worten spricht man seine Gedanken aus; man hört nicht die Worte, sondern

deren Sinn. Darum sind die schönsten Worte ohne Sinn wertlos. So verhält es sich auch mit der wahren Kunst."

Es folgt Hudlers erste lebensgroße Gestalt, sein Schnitter. Er arbeite bei der großen Figur viel leichter und schneller, schrieb er: „es macht mir auch eine ganz andere Freude, wenn ich einen richtigen Fahrer machen kann, als wenn ich mit so einem kleinen, feinen Holzerl nur a bisserl hintippen darf". Das „Hintippen" war auch im Leben nichts für Hudlers unbändige Kraftnatur.

Aber dieser Hüne hatte sich schon damals nicht nur gegen Mangel und Entbehrung, sondern auch gegen die Anfänge der tuberkulosen Erkrankung zu wehren, die seinem Leben ein so frühes Ende bereiten sollte. Es ist wie ein Widerschein solcher Stimmungen, wenn sein Schnitter müde und gebückt sich schweren Schrittes einherschleppt.

Nun kamen schwere Leidensjahre, die Hudler in Lungenheilstätten müßig verliegen mußte. Nur seiner Naturkraft und der Hilfe selbstloser Kunstfreunde ist es zu danken, daß er damals nicht der Krankheit und der Verzweiflung erlag.

Als er genas — er war inzwischen nach Dresden übergesiedelt —, strömte die lang zurückgehaltene Schaffenssehnsucht in hastiger Arbeit aus. Eine Fülle von Skizzen entstand in wenigen Wochen. Bilder aus der bäuerlichen Umgebung seiner Heimat tauchten vor ihm auf. In übermütiger Genesungslaune bildet er einen gähnenden Dachauer, vor dem einem das helle Lachen kommt. Ein altes Weib mit einer zappelnden Gans in den Armen hätte einen köstlich volkstümlichen Brunnenschmuck abgeben können. Die Gestalt einer alten Kartoffelleserin überrascht durch Einfachheit und Größe. Stimmungen zärtlichster Innigkeit sprechen sich in mütterlichen Gestalten aus, die sich über ihr Kind beugen. Daneben Todesgedanken. Ein ernst-strenges Weib sitzt auf dem Grabe und legt ihre Rechte auf die Steinplatte, die ein Leben zu ewiger Ruhe deckt. Früher hatte er sich mit einem andern Grabesentwurf getragen, den er selbst so schildert: „auf einem Felsen sitzend greift die klagende weibliche Gestalt ins Unendliche träumend aufs Neue mit dem nackten Arm hinaus, um aus den Saiten der alten Harfe ewig summende Töne ins All zu senden. Zu ihren Füßen liegt eine zerrissene Urne, aus deren Spalten Epheu hervorkommt, welcher am Ganzen hinaufrankt".

Tage der Müdigkeit kehren wieder. Ein ruhig dasitzender Mann mit nacktem Oberleib verkörpert dies Ruhebedürfnis in schlichtester Einfachheit. Verwandt ist ihm ein sitzender Dengler, der die Schneide seiner Sense scharf hämmert. Die in sich gekehrte Arbeit schien Hudler jedoch in diesem Entwurf noch nicht ruhig genug dargestellt. Es war ihm noch zu viel Augenblicksbewegung darin. Als er die Gestalt lebensgroß ausführte, ließ er seinen Dengler nur mit Hand und Blick die Schneide prüfen. Nun erst glaubte er den wahren Arbeitsfrieden dargestellt zu haben. Größe, Schlichtheit und organischer Zusammenhang der Formen steigern diese Gestalt zu typischer Höhe. Und doch ist der Kopf nicht von dumpfer Allgemeinheit. Herb deutsche Bildniszüge, für deren Darstellung Hudler hervorragend begabt war, machen an die Wahrhaftigkeit seines Gebildes glauben.

Des Künstlers liebenswürdigstes Werk ist vielleicht sein am Boden

sitzender und in den Sand schreibender Träumer. Die anmutig verschlungenen und in sich zurückkehrenden Umrisse „singen" hier das Glück weltversunkenen Sinnens.

Aber seine Gestalten konnten sich auch in jugendlichem Kraftgefühl aufrichten. So steht sein David da, in leichtem Schreiten, den Stein in der Hand, den Kopf ein wenig gehoben. Selten ist ein Bildhauer unserer Zeit so frisch, so ganz aus eigner Empfindung und in eigner Formensprache mit den Künstlern der italienischen Wiedergeburt zusammengetroffen.

Wohl konnte Hudler damals Kraft und Glück wiedergekommen glauben. Die Ausstellungen in Dresden, München, die Künstlerbund-Ausstellung in Berlin hatten seine Werke einem großen Kreise gezeigt. In Dresden erhielt er gleich im ersten Anlauf für seinen Dengler die große goldene Medaille zugesprochen. Schon früher hatte das Albertinum einige seiner Jugendwerke erworben. Jetzt wurde auch für die Münchner Glyptothek der Dengler in Bronze angekauft. Künstler wie Kreis, Groß, Gräbner, Schumacher suchten seine Mitwirkung. Im Verein mit Schumacher schmückte er das Treppenhaus der Dresdner Technischen Hochschule mit eigenartigen Professorendenkmälern, die weit ablagen von der üblichen Büstenschablone. Zu Kreis' mächtigem Bismarckdenkmal und Bismarck-Mausoleum entwarf Hudler für den Hamburger Wettbewerb ein Bild des Gewaltigen mit Anklängen an Michelangelos Moses. Von allen Seiten kamen ihm jetzt Bestellungen. Die Dresdner Akademie berief ihn zum Leiter ihrer Modellierklasse. Jetzt endlich lag für Hudler die Bahn zu Leben und Wirken offen — aber das Leben versagte!

Gedanken an das Ende müssen in Hudlers ganzen letzten Jahren als stille Unterströmung mitgegangen sein. Sie führte religiöse Stimmungen und Schöpfungen von seltener Echtheit mit herauf.

Auf einer der Dresdner Kunstausstellungen war ein Christus zu sehen, der Hudler in der Auffassung zu kalt erschien. Er gab seine Kritik in einem Entwurf, der Jesus vorgebeugt stehend darstellt, wie er mit beiden Händen sein Gewand öffnet, um die Wunde an seiner Seite zu zeigen, die er in der Lebenshingabe für die Menschheit davongetragen. Das sei „seine Religion" gewesen. Für die Torfüllung einer Kirche bildete unser Künstler ein in der Art der Robbia weiß und blau glasiertes Majolikarelief: einen tiefempfundenen Schmerzensmann inmitten großflügeliger Engel und anmutiger Kinderköpfchen.

Formgedanken und Stimmung der Hauptgestalt brachte er dann in einem lebensgroßen, nackten, in sich zusammengesunkenen und dornengekrönten Christus wieder. Diesen Christus mache er für sich, äußerte er einmal. Jeder Mensch müsse etwas für seine Seele haben.

In der Tat hat er in diese seine reifste Gestalt all sein Seelenleid und den Verzicht seines jungen Lebens hineingelegt. Daß der Erzguß sofort auf einstimmigen Beschluß des Dresdner Akademischen Rats für die großräumige und eigenartige Strehlener Christuskirche Schillings und Gräbners angekauft wurde, war Hudlers letzte Freude. Die Nachricht traf ihn schon auf dem Todeslager. In seiner vereinsamten Werkstatt aber stand, von einem Schüler in Hudlers Auftrag lebensgroß aufgebaut jener Christus mit der Seitenwunde und wartete der Hand,

die ihn nie vollenden konnte. Sie sollte diesen letzten „Seelenwert" nicht mehr gestalten.

⊗

Allerlei Zufälligkeiten haben die Bilderfolge zu obigen Zeilen anders gestaltet, als ursprünglich geplant war. Die erste Absicht, Hudlers Eigenart in den Gestalten seines „Träumers", des Denglers, des David aufzuzeigen, ließ sich mit den vorhandenen Aufnahmen nicht wohl ausführen. Anderes hat an die Stelle treten müssen: der Entwurf zu dem glasierten Tonrelief mit dem Schmerzensmann, der Kopf des sitzenden Christus, Paulus und Johannes aus der Strehlener Christuskirche. Die beiden ehernen, herben Apostelgestalten sind dort dicht an den Stamm eines Marmorkreuzes herangerückt, das sie in ihre Mitte nehmen. Hudler hatte ursprünglich Darstellungen des Glaubens und Hoffens gewollt, die nun in Paulus und Johannes verkörpert dastehen.

Daß auf diese Weise lauter Bildwerke religiösen Inhalts aus des Künstlers letzten Lebensjahren zusammengekommen sind, ist vielleicht gut. Denn sie bieten das um so eindringlicher, was er vor allem geben wollte — Seelenerlebnisse. **Georg Treu**



Lose Blätter

Aus Hermann Hesses „Unterm Rad"

Vorbemerkung. Auch Hermann Hesse, der (eins der erfreulichsten Zeugnisse für die Hebung unsres literarischen Geschmacks!) seit dem „Camenzind" zu unsern meistgelesenen Autoren zählt, handelt in seinem neuesten Buche von Schülerschmerzen und handelt davon mit bitterstem Ernste. „Unterm Rad" ist kein Tendenzbuch im übeln Sinne, das zugunsten einer Beweisführung die Tatsachen vergewaltigte, es ist für uns außerhalb Württembergs sogar kaum als ein Kampfbuch zu bezeichnen, denn die hier geschilderten Verhältnisse lassen sich nicht ohne weiteres verallgemeinern. Es ist einfach eine echte Dichtung, die ein früh erlöschendes Menschenleben mit dem Drange von Liebe und Mitleid schildert. Aber wie wir diesen Wegen nachgehen zwischen so spärlichem urwüchsigen Wald und so reichlichem künstlichen Forste, fühlen wir doch uns überall von der Frage umsponnen, die uns allen mehr und mehr in die Tiefen dringt: bilden wir unsre Jugend recht? Geht es denn überhaupt mit kleinen Ausbesserungen dieser Wege noch fort, oder brauchen wir ganz andere, ganz neue, um wieder zur Natur zu kommen?

Der kleine, zarte Hans Giebenrath wird fürs schwäbische Landexamen präpariert, macht's und wird Seminarist — aber dann, ja, dann geht es langsamer vorwärts und steht still und geht es allmählich zurück. Bis es eines schönen Tags klar wird: er ist krank, „nervenkrank", und es wird wohl aus ihm nichts Gescheites mehr werden. Warum? Es hat halt keiner viel dran gedacht, daß ein Junger doch eine Jugend braucht, man hat ihn immer nur lernen und lernen lassen, damit ein Musterschüler draus werde. „Warum hatte man ihm seine Kaninchen weggenommen, ihn den Kameraden in der Lateinschule mit Absicht entfremdet, ihm Angeln

und Bummeln verboten und ihm das hohle und gemeine Ideal eines schäbigen, aufreibenden Ehrgeizes eingeimpft? Nun lag das überhetzte Rößlein am Weg und war nicht mehr zu brauchen."

Von der außergewöhnlichen dichterischen Kraft, mit der Hesse gestaltet hat, möge die folgende Schilderung zeugen. Sie setzt ein, als der Junge von den Schulherrschern „aufgegeben" ist und wird nach dem Gesagten ohne weiteres verständlich sein. Das Buch, das wir recht dringend empfehlen möchten, ist bei S. Fischer in Berlin erschienen.

⊗

Hinter dem mit seinem kleinen Reisesack abfahrenden Seminaristen versank das Kloster mit Kirchen, Tor, Giebeln und Türmen, versanken Wald und Hügelfluchten, an ihrer Stelle tauchten die fruchtbaren Obstwiesen des badischen Grenzlandes auf, dann kam Pforzheim und gleich dahinter fingen die bläulich schwarzen Tannenberge des Schwarzwaldes an, von zahlreichen Bachtälern durchschnitten und in der heißen Sommerglut noch blauer, kühler und schattenverheißender als sonst. Der Junge betrachtete die wechselnde und sich immer heimatlicher gestaltende Landschaft nicht ohne Vergnügen, bis ihm, schon nahe der Heimatstadt, sein Vater in den Sinn kam und eine peinliche Angst vor dem Empfang ihm die kleine Reisefreude gründlich verdarb. Die Fahrt zum Stuttgarter Examen und die Reise zum Eintritt nach Maulbronn fielen ihm wieder ein mit ihrer Spannung und ängstlichen Freude. Wozu war nun das alles gewesen? Er wußte so gut wie der Ephorus, daß er nicht wiederkommen würde und daß es nun mit Seminar und Studium und allen ehrgeizigen Hoffnungen ein Ende hatte. Doch machte ihn das jetzt nicht traurig, nur die Angst vor seinem enttäuschten Vater, dessen Hoffnungen er betrogen hatte, beschwerte ihm das Herz. Er hatte jetzt kein anderes Verlangen, als zu rasten, sich auszuschlafen, auszuweinen, auszuträumen und nach all der Quälerei einmal in Ruhe gelassen zu werden. Und er fürchtete, daß er das beim Vater zu Haus nicht finden werde. Am Ende der Eisenbahnfahrt bekam er heftiges Kopfweh und sah nimmer zum Fenster hinaus, obwohl es jetzt durch seine Lieblingsgegend ging, deren Höhen und Forste er früher mit Leidenschaft durchstreift hatte; und trotz der Angst hätte er beinah das Aussteigen am wohlbekannten heimischen Bahnhof versäumt.

Nun stand er da, mit Schirm und Reisesack, und wurde vom Papa betrachtet. Der letzte Bericht des Ephorus hatte dessen Enttäuschung und Entrüstung über den mißratenden Sohn in einen fassungslosen Schrecken verwandelt. Er hatte sich Hans verfallen und schrecklich aussehend vorgestellt und fand ihn nun zwar gemagert und schwächlich, aber doch noch heil und auf eigenen Beinen wandelnd. Ein wenig tröstete ihn das; das Schlimmste aber war seine verborgene Angst, sein Grauen vor der Nervenkrankheit, von welcher Arzt und Ephorus geschrieben hatten. In seiner Familie hatte bis jetzt nie jemand Nervenleiden gehabt, man hatte von solchen Kranken immer mit verständnislosem Spott oder mit einem verächtlichen Mitleiden wie von Irrenhäuslern gesprochen, und nun kam ihm sein Hans mit solchen Geschichten heim.

Am ersten Tag war der Junge froh, nicht mit Vorwürfen empfangen zu werden. Dann fiel ihm die scheue, ängstliche Schonung auf, mit der ihn sein Vater behandelte und zu der er sich sichtlich gewaltsam zwingen

mußte. Gelegentlich bemerkte er nun auch, daß er ihn mit sonderbar prüfenden Blicken, mit einer unheimlichen Neugierde anschaute, in einem gedämpften und verlogenen Ton mit ihm redete und ihn, ohne daß er es merken sollte, beobachtete. Er wurde nur noch scheuer und eine unbestimmte Angst vor seinem eigenen Zustand begann ihn zu quälen.

Bei gutem Wetter lag er stundenlang im Walde draußen und es tat ihm gut. Ein schwacher Abglanz der ehemaligen Knabenseligkeit überflog dort manchmal seine beschädigte Seele: die Freude an Blumen oder Käfern, am Belauschen der Vögel oder am Verfolgen einer Wildspur. Doch waren das immer nur Augenblicke. Meistens lag er träge im Moos, hatte einen schweren Kopf und versuchte vergeblich an irgend etwas zu denken, bis die Träume wieder zu ihm traten und ihn weit in andere Räume mitnahmen. Kopfweh hatte er fast beständig und wenn er ans Kloster oder an die Lateinschule zurückdachte, stürzte sich die Vorstellung der vielen Bücher und Lehrgegenstände und Pflichten wie ein grimmiger Alp auf ihn und in seinem schmerzenden Schädel führten Livius und Cäsar, Xenophon und Rechenaufgaben wirre, peinliche Tänze auf.

Einmal hatte er folgenden Traum. Er sah seinen Freund Hermann Heilner tot auf einer Tragbahre liegen und wollte zu ihm hingehen, aber der Ephorus und die Lehrer drängten ihn zurück und versetzten ihm bei jedem neuen Vordringen schmerzhafte Püffe. Nicht nur die Seminarprofessoren und Repetenten waren dabei, sondern auch der Rektor und die Stuttgarter Examinatoren, alle mit erbitterten Gesichtern. Plötzlich war alles anders, auf der Bahre lag der ertrunkene Hindu und sein komischer Vater mit dem hohen Zylinder stand krummbeinig und wehmütig daneben.

Und wieder ein Traum: Er lief im Walde auf der Suche nach dem entlaufenen Heilner, und er sah ihn immer wieder ferne zwischen den Stämmen gehen und sah ihn immer und immer wieder, gerade wenn er ihm rufen wollte, verschwinden. Endlich blieb Heilner stehen, ließ ihn herankommen und sagte: Du, ich hab' einen Schatz. Dann lachte er übermäßig laut und verschwand im Gebüsche.

Er sah einen schönen, mageren Mann aus einem Schiffe steigen, mit stillen, göttlichen Augen und schönen, friedevollen Händen, und er lief auf ihn zu. Alles verrann wieder und er besann sich, was es sei, bis ihm die Stelle des Evangeliums wieder einfiel, wo es hieß: εὐθὺς ἐπιγνόντες αὐτὸν περιέδραμον. Und nun mußte er sich besinnen, was für eine Konjugationsform περιέδραμον sei und wie Präsens, Infinitiv, Perfektum und Futurum des Verbums lauteten, er mußte es im Singularis, Dual und Plural durchkonjugieren und geriet in Angst und Schweiß, sobald es haperte. Wenn er alsdann zu sich kam, hatte er ein Gefühl, als sei sein Kopf innen überall wund, und wenn sich sein Gesicht unwillkürlich zu jenem schläfrigen Lächeln der Resignation und des Schuldbewußtseins verzog, hörte er sogleich den Ephorus: „Was soll das dumme Lächeln heißen? Sie haben es gerade nötig, auch noch zu lächeln!"

Im ganzen wollte, trotz einzelnen besseren Tagen, sich kein Fortschritt in Hansens Zustand zeigen, es schien eher rückwärts zu gehen. Der Hausarzt, der seinerzeit die Mutter behandelt und totерklärt hatte und den manchmal ein wenig gichtleidenden Vater besuchte, machte ein langes Gesicht und zögerte von Tag zu Tag seine Ansicht zu äußern.

Erst in jenen Wochen merkte Hans, daß er in den zwei letzten Latein-

schuljahren keine Freunde mehr gehabt habe. Die Kameraden von damals waren teils fort, teils sah er sie als Lehrlinge herumlaufen, und mit keinem von ihnen verband ihn etwas, bei keinem hatte er etwas zu suchen und keiner kümmerte sich um ihn. Zweimal sprach der alte Rektor ein paar freundliche Worte mit ihm, auch der Lateinlehrer und der Stadtpfarrer nickten ihm auf der Straße wohlwollend zu, aber eigentlich ging Hans sie nichts mehr an. Er war kein Gefäß mehr, in das man allerlei hineinstopfen konnte, kein Acker für vielerlei Samen mehr; es lohnte sich nimmer, Zeit und Sorgfalt an ihn zu wenden.

Vielleicht wäre es gut gewesen, wenn der Stadtpfarrer sich seiner ein wenig angenommen hätte. Aber was sollte er tun? Was er geben konnte, die Wissenschaft oder wenigstens das Suchen nach ihr, hatte er dem Jungen seinerzeit nicht vorenthalten, und mehr hatte er eben nicht. Er war keiner von den Pfarrern, in deren Latein man begründete Zweifel setzt und deren Predigten aus wohlbekannten Quellen geschöpft sind, zu denen man aber in bösen Zeiten gerne geht, weil sie gute Augen und freundliche Worte für alles Leiden haben. Auch Vater Giebenrath war kein Freund oder Tröster, wenn er sich auch alle Mühe gab, den Aerger seiner Enttäuschung über Hans zu verbergen.

So fühlte dieser sich verlassen und ungeliebt, saß im kleinen Garten an der Sonne oder lag im Wald und hing seinen Träumereien oder quälerischen Gedanken nach. Mit Lesen konnte er sich nicht helfen, da ihm dabei immer bald Kopf und Augen schmerzten und weil aus jedem seiner Bücher ihm sogleich beim Aufschlagen das Gespenst der Klosterzeit und des dortigen Angstgefühls auferstand, ihn in luftlose bange Traumwinkel trieb und dort mit glühendem Blicke festbannte.

In dieser Not und Verlassenheit trat dem kranken Knaben ein anderes Gespenst als trügerischer Tröster nahe und wurde ihm allmählich vertraut und notwendig. Das war der Gedanke an den Tod. Es war ja leicht, sich etwa eine Schießwaffe zu verschaffen oder irgendwo im Walde eine Seilschlinge anzubringen. Fast jeden Tag begleiteten ihn diese Vorstellungen auf seinen Gängen, er betrachtete sich einzelne, still gelegene Oertlein und fand schließlich einen Platz, wo es sich schön sterben ließ und den er endgültig zu seiner Sterbestätte bestimmte. Er suchte ihn immer wieder auf, saß da und fand eine seltsame Freude daran, sich vorzustellen, daß man ihn dort nächstens einmal tot finden würde. Der Ast für den Strick war bestimmt und auf seine Stärke geprüft, keine Schwierigkeiten standen mehr im Wege; allmählich wurde auch, mit längeren Pausen, ein kurzer Brief an den Vater und ein sehr langer an Hermann Heilner geschrieben, die man bei der Leiche finden sollte.

Die Vorbereitungen und das Gefühl der Sicherheit übten einen wohltätigen Einfluß auf sein Gemüt. Unter dem verhängnisvollen Aste sitzend, hatte er manche Stunden, in denen der Druck von ihm wich und fast ein freudiges Wohlgefühl über ihn kam. Auch der Vater merkte die Besserung seines Zustandes und Hans sah mit ironischem Vergnügen zu, wie jener sich einer Stimmung freute, deren Ursache doch nur die Gewißheit seines baldigen Endes war.

Warum er nicht schon längst an jenem schönen Aste hing, wußte er selbst nicht recht. Der Gedanke war gefaßt, sein Tod war eine beschlossene Sache, dabei war ihm einstweilen wohl und er verschmähte nicht, in diesen

letzten Tagen den schönen Sonnenschein und das einsame Träumen noch auszukosten, wie man es gern vor weiten Reisen tut. Abreisen konnte er ja jeden Tag, es war alles in Ordnung. Auch war es ihm eine besondere bittere Wonne, sich freiwillig noch ein wenig in der alten Umgebung aufzuhalten und den Leuten ins Gesicht zu sehen, die von seinen gefährlichen Entschlüssen keine Ahnung hatten. So oft er dem Arzte begegnete, mußte er denken: „Na, du wirst schauen!"

Das Schicksal ließ ihn sich seiner finsteren Absichten erfreuen und schaute zu, wie er aus dem Kelch des Todes täglich ein paar Tropfen der Lust- und Lebenskraft genoß. Es mochte ja wenig an diesem verstümmelten jungen Wesen gelegen sein, aber seinen Kreis sollte doch erst es vollenden und nicht vom Plan verschwinden, ehe es noch ein wenig von der bitteren Süße des Lebens geschmeckt hätte.

Die unentrinnbaren quälenden Vorstellungen wurden seltener und wichen einem müden Sichgehenlassen, einer schmerzlos trägen Stimmung, in welcher Hans die Stunden und Tage gedankenlos vorübertreiben sah, gleichmütig ins Blaue schaute und zuweilen schlafwandelnd oder kindisch zu sein schien. In träger Dämmerstimmung saß er einmal im Gärtchen unter der Tanne und summte, ohne es recht zu wissen, immer wieder einen alten Vers vor sich hin, der ihm, von der Lateinschule her, gerade eingefallen war:

> Ach ich bin so müde,
> Ach ich bin so matt,
> Hab kein Geld im Portemonnaie
> Und auch keins im Sack.

Er summte ihn nach alter Melodie und dachte nichts dabei, als er ihn zum zwanzigstenmal anstimmte. Sein Vater aber stand nahe am Fenster, hörte zu und hatte einen großen Schrecken. Seiner trockenen Natur war dieser gedankenlose, wohlig stumpfsinnige Singsang völlig unverständlich und er deutete ihn seufzend als ein Zeichen hoffnungsloser Geistesschwäche. Von da an beobachtete er den Jungen noch ängstlicher, der merkte es natürlich und litt darunter; doch kam er noch immer nicht dazu, den Strick mitzunehmen und von jenem starken Aste Gebrauch zu machen.

Inzwischen war die heiße Jahreszeit gekommen und seit dem Landexamen und den damaligen Sommerferien schon ein Jahr vergangen. Hans dachte gelegentlich daran, doch ohne sonderliche Bewegung; er war ziemlich stumpf geworden. Gerne hätte er wieder angefangen zu angeln, doch wagte er nicht den Vater darum zu bitten. Es plagte ihn, so oft er am Wasser stand, und manchmal verweilte er lang am Ufer, wo niemand ihn sah, und folgte mit heißen Augen den Bewegungen der dunkeln, lautlos schwimmenden Fische. Gegen Abend ging er täglich eine Strecke flußaufwärts zum Baden und da er dabei stets an dem kleinen Haus des Inspektors Geßler vorüber mußte, entdeckte er zufällig, daß die Emma Geßler, für die er vor drei Jahren geschwärmt hatte, wieder zu Hause sei. Neugierig sah er ihr ein paarmal nach, aber sie gefiel ihm nimmer so gut wie früher. Damals war sie ein zartgliedriges, sehr feines Mädelchen gewesen, jetzt war sie gewachsen, hatte eckige Bewegungen und trug eine unkindliche, moderne Frisur, die sie vollends ganz entstellte. Auch die langen Kleider standen ihr nicht und ihre Versuche, damenhaft auszusehen, waren ent-

schieden unglücklich. Hans fand sie lächerlich, zugleich aber tat es ihm leid, wenn er daran dachte, wie sonderbar süß und dunkel und warm ihm damals, so oft er sie sah, zu Mut gewesen war. Ueberhaupt — damals war doch alles anders gewesen, so viel schöner, so viel heiterer, so viel lebendiger! Seit langer Zeit wußte er von nichts als von Latein, Geschichte, Griechisch, Examen, Seminar und Kopfweh. Damals aber hatte es Bücher mit Märchen und Bücher mit Räubergeschichten gegeben, da hatte er im Gärtchen eine selberverfertigte Hammermühle laufen gehabt und abends die abenteuerlichen Geschichten der Liese im Nascholdischen Torweg mitangehört, da hatte er eine Zeitlang den alten Nachbar Großjohann, genannt Garibaldi, für einen Raubmörder angesehen und von ihm geträumt und hatte das ganze Jahr hindurch sich jeden Monat auf irgend etwas gefreut, bald auf das Heuen, bald auf den Kleeschnitt, dann wieder auf das erste Angeln oder Krebsen, auf Hopfenernte, Pflaumenschütteln, Kartoffelfeuer, auf den Beginn des Dreschens, und zwischenein noch extra auf jeden lieben Sonn- und Feiertag. Da hatte es noch eine Menge von Dingen gegeben, die ihn mit geheimnisvollem Zauber anzogen: Häuser, Gassen, Treppen, Scheunenböden, Brunnen, Zäune, Menschen und Tiere aller Art waren ihm lieb und bekannt oder rätselhaft verlockend gewesen. Beim Hopfenpflücken hatte er mitgeholfen und zugehört wie die großen Mädchen sangen, und hatte sich Verse aus ihren Liedern gemerkt, die meisten zum Lachen drollig und einige aber auch merkwürdig klagend, daß es einen beim Zuhören im Halse würgte.

Das alles war untergesunken und zu Ende gewesen, ohne daß er es damals gleich merkte. Zuerst hatten die Abende bei der Liese aufgehört, dann das Goldfallenfangen am Sonntag vormittag, dann das Märchenlesen, und so eins ums andere bis aufs Hopfenpflücken und die Hammermühle im Garten. O wo war das alles hingekommen?

Und es geschah, daß der frühreife Jüngling nun in seinen kranken Tagen eine unwirkliche zweite Kinderzeit erlebte. Sein von den Schulmännern um die Kindheit bestohlenes Gemüt floh jetzt mit plötzlich ausbrechender Sehnsucht in jene schönen dämmernden Jahre zurück und irrte verzaubert in einem Walde von Erinnerungen umher, deren Stärke und Deutlichkeit vielleicht krankhaft war. Er erlebte sie alle mit nicht weniger Wärme und Leidenschaft, als er sie früher in Wirklichkeit erlebt hatte, die betrogene und vergewaltigte Kindheit brach wie eine lang gehemmte Quelle in ihm auf.

Wenn ein Baum entgipfelt wird, treibt er gern in Wurzelnähe neue Sprossen hervor, und so kehrt oft auch eine Seele, die in der Blüte krank wurde und verdarb, in die frühlinghafte Zeit der Anfänge und ahnungsvollen Kindheit zurück, als könnte sie dort neue Hoffnungen entdecken und den abgebrochenen Lebensfaden aufs neue anknüpfen. Die Wurzelsprossen geilen saftig und eilig auf, aber es ist lediglich ein Scheinleben und es wird nie wieder ein Baum daraus.

Auch Hans Giebenrath erging es so und darum ist es notwendig, ihm auf seinen Traumwegen im Kinderlande ein wenig zu folgen.

Das Giebenrathsche Haus stand nahe bei der alten steinernen Brücke und bildete die Ecke zwischen zwei sehr verschiedenartigen Gassen. Die eine, zu welcher das Haus gerechnet wurde und gehörte, war die längste, breiteste und vornehmste der Stadt und hieß Gerbergasse. Die zweite führte jäh

bergan, war kurz, schmal und elend und hieß „zum Falken“, nach einem uralten, längst eingegangenen Wirtshaus, dessen Schild ein Falke gewesen war.

In der Gerbergasse wohnten Haus an Haus lauter gute, solide Altbürger, Leute mit eigenen Häusern, eigenen Kirchplätzen und eigenen Gärten, die sich hinterwärts in Terrassen steil bergan zogen und deren Zäune an den Anno siebzig errichteten, mit gelbem Ginster bewachsenen Bahndamm stießen. An Vornehmheit konnte mit der Gerbergasse nur noch der Marktplatz wetteifern, wo Kirche, Oberamt, Gericht, Rathaus und Dekanat standen und in ihrer reinlichen Würde durchaus einen städtisch noblen Eindruck machten. Amtshäuser hatte nun zwar die Gerbergasse keine, aber alte und neue Bürgerwohnungen mit stattlichen Haustüren, hübsche altmodische Fachwerkhäuschen, nette helle Giebel; und es verlieh ihr eine Fülle von Freundlichkeit, Behagen und Licht, daß sie nur eine Häuserreihe besaß, denn jenseits der Straße lief am Fuß einer mit Balkenbrüstungen versehenen Mauer der Fluß dahin.

War die Gerbergasse lang, breit, licht, geräumig und vornehm, so war der „Falken“ das Gegenteil davon. Hier standen schiefe finstere Häuser mit fleckigem und bröckelndem Verputz, vorhängenden Giebeln, die an eingetriebene Hüte erinnerten, vielfach geborstenen und geflickten Türen und Fenstern, mit krummen Kaminen und schadhaften Dachrinnen. Die Häuser raubten einander Raum und Licht und die Gasse war schmal, wunderlich gebogen und in eine ewige Dämmerung gehüllt, die bei Regenwetter oder nach Sonnenuntergang sich in eine feuchte, bösartige Finsternis verwandelte. Vor allen Fenstern war an Stangen und Schnüren stets eine Menge Wäsche aufgehängt; denn so klein und elend die Gasse war, so viele Familien hausten darin, von all den Aftermietern und Schlafgängern gar nicht zu reden. Alle Winkel der schiefen, alternden Häuser waren dicht bewohnt und Armut, Laster und Krankheit waren dort ansässig. Polizei und Spital hatte mit der ganzen übrigen Stadt nicht so viel zu tun wie mit den paar Falkenhäusern. Wenn der Typhus ausbrach, so war es dort, wenn einmal ein Totschlag geschah, so war es auch dort und wenn in der Stadt ein Diebstahl vorkam, suchte man zuerst im Falken. Umherziehende Hausierer hatten dort ihre Absteigequartiere, unter ihnen der drollige Putzpulverhändler Hottehotte und der Scherenschleifer Adam Hittel, dem man alle Verbrechen und Laster nachsagte.

In seinen ersten Schuljahren war Hans im Falken ein häufiger Gast gewesen. Zusammen mit einer zweifelhaften Rotte von strohblonden, abgerissenen Buben hatte er die Mordgeschichten der berüchtigten Lotte Frohmüller angehört. Diese war das geschiedene Weib eines kleinen Gastwirts und hatte fünf Jahre Zuchthaus hinter sich; sie war seinerzeit eine bekannte Schönheit gewesen, hatte unter den Fabriklern eine große Zahl von Schätzen gehabt und zu öfteren Skandalen und Messerstechereien Anlaß gegeben. Nun lebte sie einsam und brachte ihre Abende nach Fabrikschluß mit Kaffeekochen und Geschichtenerzählen zu; dabei stand ihre Türe weit offen, und außer den Weibern und jungen Arbeitern hörte von der Schwelle aus stets auch eine Schar von Nachbarskindern ihr mit Entzücken und Grausen zu. Auf dem schwarzen Steinherdchen kochte das Wasser im Kessel, eine Unschlittkerze brannte daneben und beleuchtete zusammen mit dem blauen Kohlenfeuerchen den überfüllten, finsteren Raum mit abenteuerlichem Flak-

fern, die Schatten der Zuhörer in ungeheuren Maßen an die Wand und Decke werfend und mit gespenstiger Bewegung erfüllend.

Dort machte der achtjährige Knabe die Bekanntschaft der beiden Brüder Finkenbein und unterhielt etwa ein Jahr lang, einem strengen väterlichen Verbot zum Trotz, eine Freundschaft mit ihnen. Sie hießen Dolf und Emil und waren die gerissensten Gassenbuben der Stadt, durch Obstdiebstähle und kleine Waldfrevel berühmt und vollendete Meister in unzähligen Geschicklichkeiten und Streichen. Sie handelten nebenher mit Vogeleiern, Bleikugeln, jungen Raben, Staren und Hasen, legten verbotenerweise Nachtangeln und fühlten sich in allen Gärten der Stadt wie zu Hause, denn kein Zaun war so spitzig und keine Mauer so dicht mit Glasscherben besteckt, daß sie nicht leicht hinübergekommen wären.

Vor allem aber war es Hermann Rechtenheil, der im „Falken" wohnte und an welchen Hans sich anschloß. Er war eine Waise und ein krankes, frühreifes, ungewöhnliches Kind. Weil sein eines Bein viel zu kurz war, mußte er beständig am Stock gehen und konnte nicht an den Gassenspielen teilnehmen. Er war schmal und hatte ein farbloses Leidensgesicht mit vorzeitig herbem Munde und allzu spitzem Kinn. In allerlei Handfertigkeiten war er ungemein geschickt, und namentlich hatte er eine gewaltige Leidenschaft für das Angeln, die er auf Hans übertrug. Dieser besaß damals noch keine Fischkarte, sie angelten aber trotzdem heimlich an versteckten Orten, und wenn Jagen eine Freude ist, so ist bekanntlich Wildern ein Hochgenuß. Der krumme Rechtenheil lehrte Hans die richtigen Ruten schneiden, Roßhaar flechten, Schnüre färben, Fadenschlingen drehen, Angelhaken schärfen. Er lehrte ihn auch aufs Wetter schauen, das Wasser beobachten und mit Kleie trüben, die rechten Köder wählen und sie richtig befestigen, er lehrte ihn die Fischarten unterscheiden, die Fische beim Angeln belauschen, die Schnur in richtiger Tiefe halten. Er teilte ihm ohne Worte und nur durch sein Beispiel und Dabeisein die Handgriffe und das feine Gefühl für den Augenblick des Anziehens oder Nachlassens mit und jene seltsame Empfindlichkeit der Hand, ohne welche kein feines Angeln möglich ist. Die schönen, in Läden käuflichen Ruten, Korke und Glasschnüre und all das künstliche Angelzeug verachtete und verhöhnte er mit Eifer und überzeugte Hans davon, daß man unmöglich mit einer Angel fischen könne, die man nicht in allen Teilen selber gemacht und zusammengesetzt habe.

Mit den Gebrüdern Finkenbein kam Hans in Zorn auseinander; der stille, lahme Rechtenheil verließ ihn ohne Hader. Er streckte sich eines Februartages in sein ärmliches Bettlein, legte seinen Krückstock über die Kleider auf den Stuhl, fing an zu fiebern und starb schnell und still hinweg; die Falkengasse vergaß ihn sogleich und nur Hans behielt ihn noch lange in gutem Andenken.

Mit ihm war aber die Zahl der merkwürdigen Falkenbewohner noch lange nicht erschöpft. Wer kannte nicht den wegen Trunksucht entlassenen Briefträger Rötteler, der alle vierzehn Tage besoffen auf der Straße lag oder nächtliche Skandale verführte, sonst aber gut wie ein Kind war und beständig voll Wohlwollen lächelte? Er ließ Hans aus seiner ovalen Dose schnupfen, ließ sich gelegentlich Fische von ihm schenken, briet sie in Butter und lud Hans zum Mitessen ein. Er besaß einen ausgestopften Bussard mit Glasaugen und eine alte Spieluhr, die mit dünnen, feinen Tönchen veraltete Tanzweisen aufspielte. Und wer kannte nicht den uralten Mechaniker Porsch,

der immer Manschetten trug, auch wenn er barfuß ging? Als der Sohn eines strengen Landschullehrers alter Schule konnte er die halbe Bibel und ein paar Ohren voll Sprichwörter und moralische Sentenzen auswendig; aber weder dies noch sein schneeweißes Haar hinderte ihn, vor allen Weibern den Schwerenöter zu spielen und sich häufig zu betrinken. Wenn er ein bißchen geladen hatte, saß er gern auf dem Prellstein an der Ecke des Giebenrathschen Hauses, rief alle Vorübergehenden mit Namen an und bediente sie reichlich mit Sprüchen.

„Hans Giebenrath junior, mein teurer Sohn, höre was ich dir sage! Wie spricht Sirach? Wohl dem, der nicht bösen Rat gibt und davon nicht ein böses Gewissen hat! Gleichwie die grünen Blätter auf einem schönen Baum, etliche abfallen, etliche wieder wachsen, also geht es mit den Leuten auch: etliche sterben, etliche werden geboren. So, nun kannst du heimgehen, du Seehund."

Dieser alte Porsch stak, seiner frommen Sprüche unbeschadet, voll von dunklen und sagenhaften Berichten über Gespenster und dergleichen. Er kannte die Orte, wo solche umgingen und schwankte immer zwischen Glauben und Unglauben an seine eigenen Geschichten. Meistens begann er sie in zweiflerischem, prahlerisch wegwerfendem Ton, als mache er sich über die Geschichte und über die Zuhörer lustig, aber allmählich, während des Erzählens, duckte er sich ängstlich, senkte seine Stimme mehr und mehr und endete in einem leisen, eindringlichen, gruseligen Flüsterton.

Wie viel Unheimliches, Undurchschauliches, dunkel Anreizendes enthielt die arme kleine Gasse! In ihr hatte auch, nachdem sein Geschäft eingegangen und seine verwahrloste Werkstatt vollends verlottert war, der Schlosser Brendle gewohnt. Er war halbe Tage lang an seinem Fensterchen gesessen und hatte finster in die lebhafte Gasse geblickt und zuweilen, wenn eins der abgerissenen, ungewaschenen Kinder aus den Nachbarhäusern ihm in die Hände fiel, hatte er es mit wüster Schadenfreude gequält, an den Ohren und Haaren gerissen und ihm den ganzen Leib blaugekniffen. Eines Tages aber hing er an seiner Treppe, an einem Stück Zinkdraht erhängt, und sah so scheußlich aus, daß niemand sich zu ihm getraute, bis der alte Mechaniker Porsch von hinten her den Draht mit einer Blechschere abschnitt, worauf die Leiche mit heraushängender Zunge vornüber fiel und die Treppe hinunterpolterte, mitten in die entsetzten Zuschauer hinein.

So oft Hans aus der hellen, breiten Gerbergasse in den finstern, feuchten Falken trat, überkam ihn mit der seltsamen stickigen Luft eine wonnevoll grausige Beklemmung, eine Mischung von Neugierde, Furcht, schlechtem Gewissen und seliger Abenteuerahnung. Der Falken war der einzige Ort, an welchem etwa noch ein Märchen, ein Wunder, ein unerhörtes Schrecknis passieren konnte, wo Zauberei und Gespensterwesen glaubhaft und wahrscheinlich war und wo man dieselben schmerzhaft köstlichen Schauder empfinden konnte wie beim Lesen der Sagen und der skandalösen Reutlinger Volksbücher, welche von den Lehrern konfisziert wurden und die Schandtaten und Bestrafungen des Sonnenwirtle, des Schinderhannes, des Messerkarle, des Postmichels und ähnlicher dunkler Helden, Schwerverbrecher und Abenteurer berichteten.

Außer dem Falken gab es aber noch einen Ort, wo es anders war als überall, wo man etwas erleben und hören und sich auf dunklen Böden und in ungewöhnlichen Räumen verlieren konnte. Das war die nahe, große

Gerberei, das alte riesige Haus, wo auf halbdunklen Böden die großen Häute hingen, wo es im Keller verdeckte Gruben und verbotene Gänge gab und wo abends die Liese allen Kindern ihre schönen Märchen erzählte. Es ging dort stiller, freundlicher und menschlicher zu als im Falken drüben, aber nicht minder rätselhaft. Das Walten der Gerbergesellen in den Gruben, im Keller, im Lohgarten und auf den Estrichen war seltsam und eigentümlich, die großen gähnenden Räume waren still und ebenso anziehend wie unheimlich, der gewaltige und mürrische Hausherr ward wie ein Menschenfresser gefürchtet und gescheut und die Liese ging in dem merkwürdigen Hause umher wie eine Fee, allen Kindern, Vögeln, Katzen und Hündlein eine Schützerin und Mutter, voll von Güte und voll von wunderseltsamen Märchen und Liederversen.

In dieser ihm längst entfremdeten Welt bewegten sich jetzt die Gedanken und Träume des Knaben. Aus seiner großen Enttäuschung und Hoffnungslosigkeit floh er in die vergangene gute Zeit zurück, da er noch voll von Hoffnungen gewesen war und die Welt vor sich hatte stehen sehen wie einen riesengroßen Zauberwald, welcher grausige Gefahren, verwunschene Schätze und smaragdene Schlösser in seiner unburchdringlichen Tiefe verbarg. Ein kleines Stück war er in diese Wildnis vorgedrungen, aber er war müde geworden, ehe die Wunder kamen, und stand nun wieder am rätselvoll dämmernden Eingang, diesmal als ein Ausgeschlossener, in müßiger Neugier.

Ein paarmal suchte Hans den „Falken" wieder auf. Er fand daselbst die alte Dämmerung und den alten üblen Geruch, die alten Winkel und lichtlosen Treppenhäuser; es saßen wieder greise Männer und Weiber vor den Türen und ungewaschene, strohblonde Kinder trieben sich mit Geschrei herum. Der Mechaniker Porsch war noch älter geworden und kannte Hans nicht mehr und antwortete auf seinen schüchternen Gruß nur mit einem höhnischen Meckern. Der Großjohann, genannt Garibaldi, war gestorben und ebenso die Lotte Frohmüller. Der Briefträger Rötteler war noch da. Er klagte, die Buben hätten ihm seine Spieluhr kaputt gemacht, er bot ihm zu schnupfen an und versuchte dann ihn anzubetteln; schließlich erzählte er von den Brüdern Finkenbein, der eine sei jetzt in der Zigarrenfabrik und saufe bereits wie ein Alter, der andere sei nach einer Kirchweihstecherei auf und davon und fehle schon seit einem Jahre. Alles machte einen kläglichen und kümmerlichen Eindruck.

Und einmal ging er am Abend in die Gerberei hinüber. Es zog ihn durch den Torweg und über den feuchten Hof, als läge in dem großen alten Hause seine Kindheit verborgen, mit allen ihren verloren gegangenen Freuden.

Ueber die krumme Treppe und den gepflasterten Oehrn kam er an die finstere Treppe, tastete sich zum Estrich durch, wo die Häute aufgespannt hingen, und sog dort mit dem scharfen Ledergeruch eine ganze Wolke plötzlich hervorstürmender Erinnerungen ein. Er stieg wieder herab und suchte den hinteren Hof auf, wo die Lohgruben und die schmal überdachten, hohen Gerüste zum Trocknen der Lohkäse waren. Richtig saß auf der Mauerbank die Liese, hatte einen Korb Erdäpfel zum Schälen vor und ein paar horchende Kinder um sich herum.

Hans blieb in der dunklen Türe stehen und lauschte hinüber. Ein großer Friede erfüllte den eindämmernden Gerbergarten und außer dem schwachen Rauschen des Flusses, der hinter der Hofmauer vorüberzog, hörte man nur das Messer der Liese beim Kartoffelschälen knirschen und ihre

Stimme, die erzählte. Die Kinder saßen ganz ruhig kauernd und regten sich kaum. Sie erzählte die Geschichte vom Sankt Christoffel, wie in der Nacht ihn eine Kindesstimme über den Strom ruft.

Hans hörte eine Weile zu, dann ging er leise durch den schwarzen Oehrn zurück und nach Hause. Er spürte, daß er doch nicht wieder ein Kind werden und abends im Gerbergarten bei der Liese sitzen konnte, und er mied nun wieder das Gerberhaus so gut wie den Fallen.

Es ging schon stark in den Herbst hinein. Aus den schwarzen Tannenwäldern leuchteten die vereinzelten Laubbäume gelb und rot wie Fackeln, die Schluchten hatten schon starke Nebel und der Fluß dampfte morgens in der Kühle.

Noch immer streifte der blasse Exseminarist tagtäglich im Freien umher, war unlustig und müde und floh das bißchen Umgang, das er hätte haben können. Der Arzt verschrieb Tropfen, Lebertran, Eier und kalte Waschungen.

Es war kein Wunder, daß alles nicht recht helfen wollte. Jedes gesunde Leben muß einen Inhalt und ein Ziel haben und das war dem jungen Giebenrath verloren gegangen. Nun war sein Vater entschlossen, ihn entweder Schreiber werden oder ein Handwerk lernen zu lassen. Der Junge war zwar noch schwächlich und sollte erst noch ein wenig mehr zu Kräften kommen, doch konnte man jetzt nächstens daran denken, Ernst mit ihm zu machen.

Seit die ersten verwirrenden Eindrücke sich gemildert hatten und seit er auch an den Selbstmord selber nicht mehr glaubte, war Hans aus den erregten und wechselreichen Angstzuständen in eine gleichmäßige Melancholie hinübergeraten, in die er langsam und wehrlos wie in einen weichen Schlammboden versank.

Nun lief er in den Herbstfeldern umher und erlag dem Einfluß der Jahreszeit. Die Neige des Herbstes, der stille Blätterfall, das Braunwerden der Wiesen, der dichte Frühnebel, das reife, müde Sterbenwollen der Vegetation trieb ihn, wie alle Kranken, in schwere, hoffnungslose Stimmungen und traurige Gedanken. Er fühlte den Wunsch, mit zu vergehen, mit einzuschlafen, mit zu sterben, und litt darunter, daß seine Jugend dem widersprach und mit stiller Zähigkeit am Leben hing.

Er schaute den Bäumen zu, wie sie gelb wurden, braun wurden, kahl wurden, und dem milchweißen Nebel, der aus den Wäldern rauchte, und den Gärten, in welchen nach der letzten Obstlese das Leben erlosch und niemand mehr nach den farbig verblühenden Astern sah, und dem Flusse, in welchem Bad und Fischerei ein Ende hatte, der mit dürren Blättern bedeckt war und an dessen frostigen Ufern nur noch die zähen Gerber aushielten.



Rundschau



Umschau

Die vorliegenden Aeußerungen über Kunsterziehung beschäftigen sich sehr viel mehr mit Fragen der Erziehung durch die bildende Kunst, als mit solchen durch die Literatur oder das Theater. Die Ergebnisse der Kunsterziehungstage und die Vorarbeiten unserer Kunstpioniere treten hier und da in Vorträgen neu verarbeitet zutage, die natürlich für den, der in diesen Gedanken zu Hause ist, wenig Neues enthalten. Ein solcher Vortrag ist „Kind, Schule,

Kunst" von Fritz Droop (Neuwied, Heuser), eine in ihren Zitaten vielleicht nicht ganz gerechte, weil lückenhafte Arbeit, die auch den literarischen Schund von der Schule aus bekämpft sehen möchte. Eugen Kösters Schrift über „Natur und bildende Kunst" (Paderborn, Schöningh) bietet ein reicheres Gedankenmaterial übersichtlich dar: sie will namentlich die Pflege des Kunstsinnes in höheren Schulen praktisch anregen. „Die Kunstpflege in der Volksschule" erörtert kurz Oskar Matthes in der Hilfe (48). Er wendet sich insbesondere gegen die „Unterrichtsbeibeispiele", die auf Grund der neuen Erziehungsgedanken entstanden sind, und die jeder Volksschullehrer käuflich erwerben könne. Das Genießen eines Kunstwerkes beruhe auf Gefühlen, und das Kapitel „Gefühle" sei bekanntlich von der empirischen und experimentellen Psychologie noch nicht genügend erforscht. Ihm ergibt sich als Vorbedingung jedes ästhetischen Genießens das ästhetische Sehen. „Die Ausbildung des Farben- und Formensinnes, das klare Erfassen von Farben- und Formenverhältnissen, die Gewöhnung zu perspektivischem Sehen, die Pflege des Augengedächtnisses, sowie die Schulung des Gefühls für Proportion und Symmetrie sind notwendige Vorarbeiten für eine verständnisvolle genußreiche Betrachtung von Kunstwerken." Matthes' Forderungen laufen auf die eines reformierten Zeichenunterrichts hinaus, die Schulräume, der Wandschmuck sollen mithelfen, nur Werke der großen Kunst solle man bieten. — Die Redaktion der Zeitschrift des Vereins deutscher Zeichenlehrer druckt die Ausführungen von Otto Scheffers über den Zeichenunterricht im Kunstwart (XIX, 10) ab und kommentiert sie im wesentlichen zustimmend. Gerade der neuzeitliche Zeichenunterricht vergesse bei seiner platonischen Liebe zur Kunst und Natur und bei seinem unzulänglichen Stundenausmaße gar zu leicht, dem Schüler eine hinreichende Sicherheit in einfachen Techniken mitzugeben. „Die preußischen Bestimmungen legen daher Gewicht auf die Sicherheit in der Bleistiftzeichnung. Die ist gewissermaßen das praktische Ziel des Unterrichts. Der Weg dahin führt aber über allerlei Techniken, die wir teils als Anregung, teils als Augenerziehungsmittel betrachten und schätzen müssen." — „Wie ich meine Kinder zur bildenden Kunst erziehe" erzählt Ludwig Gurlitt in Kind und Kunst (1). Schon dem Zweijährigen zeichne er Dinge vor, die das Kind aus dem Gebrauche kennt, und Papier zu eigenen Kritzelversuchen werde nicht gespart. So würden die Kinder daran gewöhnt, zu jedem Worte sofort das Bild zu erhalten oder es sich in leicht zugänglichen Bildwerken aufzusuchen.

Einem alten guten Gedanken zur Künstlererziehung suchte kürzlich im preußischen Abgeordnetenhause der Abgeordnete Münsterberg praktisches Leben durch die Frage zu verschaffen, ob man nicht künftighin von jedem jungen Menschen, der in die Akademie eintreten will, die Kenntnis eines Handwerks verlangen solle, das mit seiner Kunst in Beziehung steht. Wären wir Abgeordnete, wir stimmten dafür. Mit der Reform des Unterrichts in den kunstgewerblichen Schulen, von der wir bereits im vorigen Hefte berichteten, befaßte sich auch der Fachverband für wirtschaftliche Interessen des Kunstgewerbes auf seiner letzten Versammlung in Berlin. Die Ansichten brandeten einigermaßen wild durcheinander und die Kritik der Schulen fiel außerordentlich scharf aus: sie seien, hieß es u. a., künstliche Treibhäuser, denen gar kein praktischer Wert mehr zuerkannt wer-

den könne, seien sie doch in den letzten Jahren „zum Sprungbrett für ästhetisierende Experimente einzelner Modeprofessoren und ausländischer Stilerfinder" geworden. Zu bestimmten Reformvorschlägen einigte man sich nicht. Immerhin sei auch hier der eine hervorgehoben, der wie der vorerwähnte Münsterbergsche dahin zielt: dem Schulbesuche eine handwerksmäßige Ausbildung obligatorisch vorausgehen zu lassen.

Vereinzelter sind die Stimmen, die über die Erziehung des breiteren **Publikums** zur Kunst und über seine Mitwirkung bei der Kunsterziehung laut werden. Otto Anthes erbittet vom Publikum vor allem den einen Dienst, die Schule „Vom Publikum in der **Pädagogik**" zu befreien (Tag 21. 3. 6). Die öffentlichen Schulprüfungen, diese „Paraden der Pädagogik" seien ja zumeist abgeschafft, aber der zwecklose Gedächtnisdrill, der auf einer mechanischen Eingewöhnung der Sprechwerkzeuge beruhe, blühe dem elterlichen Schulpublikum zu Gefallen immer noch. Das Kind würde über ein eigenes Erlebnis einen frischen Aufsatz schreiben können, aber das gehe nicht an: Der Aufsatz wird daher zuerst sorglich „vorbereitet" und dann „eingeschrieben". Mehr und mehr werde der Lehrer und was hinter ihm steht, seinen Platz im Zuschauerraume aufgeben müssen und das in Wahrheit werden, was er immer hat sein sollen: „Mitarbeiter im Kreise seiner Schüler".

Die Ausstellung von Heimarbeiten in Berlin regt Robert Breuer zu einer Betrachtung an über „**Künstlerische Kultur als ökonomische Zweckmäßigkeit** (Tag 118). Diese „Parade des Elends" veranlaßt ihn zu überlegen, wie klein eigentlich der Kreis derer sei, denen die sogenannte ästhetische Kultur Nutzen bringe. „Der Aesthetiker scheint unter dem Gesichtspunkte des Volksganzen ein recht überflüssiger Geselle zu sein." Trotzdem käme die ästhetische Kultur dem Volke als Ganzem zu gut. Die Verfeinerungen der oberen Stände sickern langsam in die unteren Schichten und durch diese „soziale Endosmose" werde der Allgemeinwert und die ökonomische Zweckmäßigkeit der neuen Kultur gewährleistet. Wer unsre Ansichten über die Bedeutung der Kunst als Ausdruck und dadurch als Kontrolle und als Veredler des Gefühlslebens teilt, wird den Hauptwert der ästhetischen Kultur anderswo suchen, braucht aber deshalb die von Breuer hervorgehobene Tatsache noch nicht gering zu schätzen.

„Die Kulturaufgaben", die den **Goethebünden** obliegen, erörtert Joh. Wiegand im Blaubuch (7). Er meint, ihre Hauptaufgabe sei die psychische Aufzucht der Massen auf die Höhe einer wirklich ästhetischen künstlerischen Kultur geworden, sie möchte alle derartige in lauter Vereinchen zerspaltenen Bestrebungen der deutschen Städte organisieren, zentralisieren helfen. Ihr Arbeitsfeld sei ein sehr weites, da natürlich nicht überall gleich Mustergültiges geleistet werden könne. Ihr Streben, das Volk in die großen Dichtungsschätze der Vergangenheit und Gegenwart einzuführen, sei voll gelungen. Wiegand gibt genauere Angaben über die billigen Theatervorstellungen der verschiedenen Bünde. Auch auf musikalischem und sonstigem künstlerischem Gebiete seien die Bünde nicht müßig gewesen, und mit der praktischen Kunsterziehung haben sie sich tüchtig beschäftigt. Auch uns scheint es natürlich erfreulich, daß derlei **positive** Arbeitsziele auch unter den Goethebünden die Oberhand gewonnen haben. Bekanntlich sind die Goethebünde und der Dürerbund in Kartell getreten, um unter ihren



Bestrebungen die gemeinsamen gegenseitig zu unterstützen, während sie im übrigen ihre besonderen Wege gehn.

„Einer Mutter Sohn." Von Klara Viebig (Berlin, Fleischel & Co.). Um es rund herauszusagen: mit Kunst hat dieser neue Roman der Frau Viebig meiner Ueberzeugung nach nichts zu tun. Er steht aber auch als Werk schriftstellerischer Unterhaltung so schwach da, daß man ihn besser seinem Lose überließe, wenn die Verfasserin nicht ihr Ansehen genösse. Da sie auch in den Leihbibliotheken herrscht und für den Buchhändler zu den wenigen „gangbaren Autoren" der schönen Literatur gehört, so müssen wir uns schon mit der „Mutter Sohn" kurz auseinandersetzen.

Das Ehepaar Schlieben lebt in glücklicher, aber kinderloser Ehe. Frau Kätes Unruhe wächst mit den Jahren, und weite Reisen zerstreuen sie nicht. Auf einer dieser Reisen nun findet das Paar mitten im wallonischen Hochmoor einen Säugling männlichen Geschlechts, und der Gatte läßt sich bewegen, das Kind von der rechtmäßigen Mutter zu kaufen und an Sohnesstatt anzunehmen. Sie fahren dazu ins wallonische Dorf. Und Klara Viebig bemerkt: „Wie die Ebereschen zu Seiten der Straße unter der herbstlichen Last roter Beeren ihre Kronen senkten, so senkten sich auch die Häupter der beiden Menschen unter einer Flut von hoffnungsvollen Gedanken... Sie beugte ihr Haupt wie gesegnet, des Dankes voll. Und der Mann drückte leise die Hand seiner Frau, und sie erwiderte den Druck. Hand in Hand blieben sie sitzen. Sein Blick suchte den ihren, und sie errötete. Jetzt liebte sie ihn wieder wie im ersten Jahr ihrer jungen Ehe — nein, jetzt liebte sie ihn noch um vieles mehr, denn jetzt, jetzt schenkte er ihr das Glück ihres Lebens: das Kind." Gewiß ist, daß viele gefühlvolle Herzen, die diese schöne Stelle lesen, gerührt sein werden. Ungewiß aber, ob auch Leute, die zwischen wirksamer Romanphrase und echtem Gefühlsausdruck unterscheiden.

Die Mutter, eine schwere finstere arme Witwe, will anfangs nicht. Dann nimmt sie doch das viele Geld und läßt das Paar mit dem Kinde, wie es scheint, teilnahmslos abziehen. Käte ist darüber empört und wendet auf der Schwelle noch einmal den Kopf. „Da — — ein kurzer Schrei, aber laut, durchdringend, furchtbar in seiner markerschütternden Knappheit. Ein einziger, aus Qual und Haß herausgepreßter unartikulierter Schrei. Die Solheid hatte sich gebückt. Ihre Hand hatte das Holzbeil aufgerafft. Sie holte aus wie zum Wurf — blitzend flog die scharfe Schneide am Kopfe der enteilenden Frau vorüber und blieb krachend im Türpfosten haften." Diesen Schrei kenne ich und freue mich immer, ihm zu begegnen; ist's nicht auf dem Theater, so ist's doch auf dem Papiere. Auch das Beil, das so scharf geschliffen ist und so ausgezeichnet blitzt und kracht, aber, gottlob: so selten trifft — treffe ich meinerseits gern und dankbar an. Letzthin begegnete ich ihm in dem fesselnden Verbrecherromane „Der rote Henning".

Schliebens fahren nach Berlin-Grunewald zurück. „Wölfchen", sagt die junge Mutter nun wohl hundertmal am Tag. „Alle hielten sie ja für die Mutter, für des jungen Kindes junge Mutter, für des schönen Kindes schöne Mutter! Wie oft hatten Fremde ihr schon von der Aehnlichkeit gesprochen... Dann hatte sie jedesmal gelächelt mit einem tiefen Erröten. Sie konnte den Leuten doch nicht sagen, daß er ihr eigentlich gar nicht ähnlich sehen konnte!"

Warum denn nicht? Weil Klara Viebig gar keinen Roman hätte schreiben können, wenn Frau Käte den Leuten so etwas Naheliegendes gesagt hätte. Oder auch nur einigermaßen rechtzeitig dem Jungen selber. Schrecklich ist das: so eine vernünftige Frau und tut nun nicht, was doch so nahe liegt, sondern was Klara Viebig von ihr verlangt, damit sie ihren Roman weiterschreiben kann! Schrecklich! Denn erfährt er's, sagt Käte, dann, Paul, ist er uns verloren! — „o, diese Mutter — o, dieses Venn (das Hochmoor)!"

Und es scheint ja auch so zu gehn. Als Wölfchen vom Spiele heimkommt mit dem ersten Loch im Kopfe — an was sie da immerfort denken mußte, blaß und stumm: Michel Solheid, der Erzeuger Wölfchens, der erschossene Schmuggler, er „hatte blutend auf dem Venn gelegen — Blut war zur Erde getropft heute wie damals!" Und was für Blut? Wir dürfen wohl sagen: rotes Blut! Menschenblut! Wie entsetzlich! Aber es kommt schlimmer: Wölfchen will durchaus mit Straßenkindern spielen. Und als er von der Portiersfrau durch Zufall hat erzählen hören, wie das zuging, als sie ihre Frida gebar, und als ihm Frau Käte auf seine Frage: wie denn sie ihn geboren habe — ein schönes Märchen vorerzählt, da glaubt er's nicht. „O, was sollte sie ihm dereinst sagen, wenn er mit vollem Bewußtsein Fragen an sie richtete, ein zu Fragen berechtigter, Antwort heischender Mensch?!" Als solcher erfährt er an seinem Einsegnungstage den wahren Sachverhalt. Nicht von ihr, sondern von Schlieben wider ihren Willen. Aber nicht alles, nicht, wo seine rechte Mutter sei. Diesen Trumpf behält Frau Käte noch eine Weile in der Hand.

Wolfgangs Wesen wandelt sich jetzt. Der kühne lebhafte Knabe mit den vulgären Neigungen wird zum angehenden Lebemann, der betrunken nach Hause kommt; der lügt und seines Vaters Freunde anborgt; der sich tagelang mit Dirnen herumtreibt. Die große Unruhe nach seiner rechten Mutter hat ihn verlassen, es macht ihm keinen Eindruck mehr, daß er erfahren soll, wer und wo sie ist. Aus dem kraftstrotzenden Jungen wird ein hinfälliger Jüngling, und bei der militärischen Untersuchung stellt sich ein ganz schwerer Herzfehler heraus. Man pflegt ihn, und es bessert sich, alle haben die größte Zuversicht — „nur einer nicht. Dieser eine hatte eben keinen Willen zum Leben mehr". Und war doch ein so kräftiges Naturkind! Sport- und Genußmensch dabei und so tief im Kerne verändert! Frau Käte reist mit ihm nach dem Süden. Und in einer jener Abendstunden, „in denen auch das Stumme beredt wird, das Verschwiegene sich offenbar, in der die Steine schreien . . . o, da war sie ja, dieselbe riesige rote Sonne, die sie einst hatte versinken sehen in den Wellen des wilden Venns!" „Ist das nicht herrlich, großartig, erhaben?!" fragt sie ihn scheu besorgt. O, der Leser hat längst gemerkt, daß die „Sonne des Venns" nicht umsonst so rot und riesig ist: ihrem ersterbenden Licht sowie dem kranken Sohne gibt Frau Käte nun auf sein Andringen das Geheimnis seiner Herkunft preis. Er ist sehr traurig und ruft wiederholt: was soll ich tun? Alles zu spät: „für alles untauglich! Mutter, Mutter!" Darum ist das Schicksal barmherzig und läßt ihn unmittelbar darauf sterben. An seinem Totenlager knien weinend die Pflegeeltern. „Wie aus einem Munde, in tiefer Reue, flüsterten sie: »Vergib uns unsere Schuld!«"

Es ist eine grausam schöne Geschichte. Viel schöner und folgerichtiger als das Leben. Klar sieht

man hier die schlimmen Folgen der Pflegeelternschaft oder die Wahrheit des Sprichwortes: „Art läßt nicht von Art". Oder die des Zitates: „Blut ist ein ganz besonderer Saft". Wir danken der fleißigen Verfasserin, daß sie uns diese freilich unbezweifelten Wahrheiten entwickelt hat, ohne sich durch künstlerische Bedenken irgendwie stören zu lassen: an wandelnden Kostümfiguren statt an richtigen Menschen, die für solche Geschichten ja doch nicht zu brauchen sind. Kein Zweifel, daß eine solche arbeitsame Rezeptpoesie nach und nach einen stattlichen Haufen Probleme erschöpfen kann. Und so dürfte denen, die sie zu schätzen wissen, wohl noch so mancher ähnliche Genuß bevorstehen. E Kaltschmidt

Hans Böhms „Gedichte" sind jetzt bei Callwey in München erschienen (2 Mk., geb. 3 Mk). Da wir auf sie schon nach den Manuskripten zweimal mit unsern „Losen Blättern" hingewiesen haben, wissen unsre Leser ohne weitere Worte, was wir von ihnen halten, und so genügt dieser kurze Hinweis.

Schlüssel-Romane

Gelegentlich eines Preßprozesses hat ein Staatsanwalt in Lübeck die „Buddenbrooks" einen „Bilse-Roman" genannt. Grund genug für Thomas Mann, in einer sehr temperamentvollen Broschüre „Bilse und ich" (München, Bonsels) gegen den kritischen Juristen vom Leder zu ziehen. Er spricht dabei von der Entstehung und Wirkung nicht nur der Dichtung, sondern der Kunst überhaupt. Immer wieder fühlt sich dieser und der ärgerlich getroffen. Aber wer hat nicht alles Aergernis erregt? Goethe, Schiller, Turgenjew, Wagner, Shakespere — sie alle taten's, denn sie alle erfanden nicht nur, sondern fanden auch und nahmen das auf, was sie fanden. Es scheine gewiß, daß die Gabe der Erfindung, mag sie dichterisch sein, doch bei weitem nicht als Kriterium für den Beruf zum Dichter gelten könne. Die Beseelung des irgendwie „Gegebenen" mache den Dichter. „Und ob er nun eine überkommene Mär oder ein Stück lebendiger Wirklichkeit mit seinem Odem und Wesen erfüllt, die Beseelung, die Durchdringung und Erfüllung des Stoffes mit dem, was des Dichters ist, macht den Stoff zu seinem Eigentum, auf das seiner innersten Meinung nach niemand die Hand legen darf. Daß dies zu Konflikten mit der achtbaren Wirklichkeit führen kann und muß, welche sehr auf sich hält und sich keineswegs durch die Beseelung kompromittieren zu lassen wünscht — das liegt auf der Hand." Beseelen heißt aber zunächst nichts anderes, als das Abbild einer Wirklichkeit subjektiv zu vertiefen. Wie der Poet der gegebenen Einzelheit folgt, eignet er sich Aeußerlichkeiten an, die der Welt ein Recht geben, zu sagen: Das ist Der, ist Die. Aber sie tragen eigentlich nur die Masken von Dem und Der. Denn nun beseelt und vertieft der Dichter die Maske mit Anderem, benutzt sie zur Darstellung eines Problems, das ihr vielleicht ganz fremd ist, und Situationen, Handlungen ergeben sich, die dem Urbilde wahrscheinlich völlig fern liegen. Trotzdem aber halten die Leute sich nun für berechtigt, auf Grund jener Aeußerlichkeiten auch alles Uebrige für „wahr", anekdotisch, kolportiert, für Ausplauderei und sensationellen Klatsch zu nehmen, „und der Skandal ist da". Gutgeschriebene Niederträchtigkeiten gebe es freilich. Bei einem Dichter aber liege nur der Anschein einer Feindseligkeit gegenüber der Wirklichkeit vor, ein Anschein, der durch die Rücksichtslosigkeit der beobachtenden Erkenntnis und die kritische Prägnanz des Ausdrucks bewirkt wird. Mann gibt charakteristische Beispiele,

wie selbst Leute, denen diese schriftstellerische Prägnanz selber eigen ist, sie doch in der Anwendung auf ihr empfindliches Selbst erstaunlich schmerzlich aufnehmen. Man spricht heute gern von „voraussetzungsloser" Wissenschaft. Will man sich weigern, fragt Mann zum Schluß: „auch der Schönen Wissenschaft, der Fröhlichen Wissenschaft der Kunst Voraussetzungslosigkeit einzuräumen? . . . Nicht von euch ist die Rede, gar niemals, seid des nur getröstet, sondern von mir, von mir . . ."

Daß wir den Anspruch und Anteil der künstlerischen Persönlichkeit nicht überspannen: der Mensch, der ganz gewöhnliche Philister, sogar ein verständnisloser Staatsanwalt ist dem Dichter, falls er Menschen darstellen will, doch wohl ebenso vonnöten wie sein eigenes Ich. Er boykottiere doch den Menschen, erzähle von sich durch Tiere und Bäume, Wolken und Winde hindurch — da ist er vor allzumenschlichen Mißverständnissen ganz sicher gefeit. Aber ich glaube: Thomas Mann wäre der letzte, der das täte. Ganz einfach, weil er den Menschen braucht, sogut wie der höhere Mensch, will er sich selber verstehen, den Dichter, den Künstler nicht entbehren kann. Man kann freilich höherer Beamter sein und doch nichts von den Freiheiten und Schranken der Kunst erfaßt haben. Dieser alte Erfahrungssatz hätte sich auch bei diesem „Falle" wieder glänzend bewährt. E K

Theater

Dresdner Theater

Der englische Titel von Oskar Wildes „Ernst", seiner „trivialen Komödie für seriöse Leute", heißt: „The importance of being Earnest", er deutet klarer als der abgekürzte deutsche an, worum sichs zwar nicht handelt, aber doch zu handeln scheint. Zwei junge Damen möchten gern je einen Mann haben, der Ernst heißt, zwei junge Männer haben sich „Umstände halber" bloß so genannt und möchten nun wirklich so heißen — Verliebung, Verlobung, Verwechslung, Verwicklung, Versöhnung, drei Brautpaare zu Schluß. Wenn man's obenhin besieht, ist's ein „Lustspiel", wie selbst Moser oder Schönthan keins glatter hobeln konnten, und vielleicht haben sich neunzig von hundert Klatschern eben deshalb daran erfreut. Die letzten zehn deshalb, weil sie die Satire merkten und sich ihrer freuten? Sagen wir vorsichtig: fünf von ihnen deshalb. Die letzten fünf aber (wenn's ihrer nicht mehr waren), doch wohl, weil Wilde nun einmal Mode ist, und es sich also schickt, ihn zu beklatschen. Lebte der englische Poet noch und schriebe er den „Ernst" heute, er könnte auch der Wilde-Begeisterung up to date einige Anregungen für seine Verkohlung der Gesellschaft entnehmen.

„Verkohlung" ist ein unfeines Wort, eben deshalb wähle ich's. Schon „Verspottung" träfe nicht recht diese Art, an sich oft geistreiche Verspöttelungen gesellschaftlicher Hohlheiten einer Spielerei mit Unsinn aufzukleben. Die Voraussetzung zu einer geschlossenen Satire fehlt: die Handlung als solche ist konventionelle Verwechslungsposse ohne Lebensmöglichkeit, statt daß schon sie, die Handlung, ernsthaft soziales Leben im Zerrspiegel zeigte. Dann fehlt die Konsequenz der satirischen Durchführung. Ein Beispiel, um deutlicher zu machen, was ich meine. In einer Sullivanschen Operette ist das Hinterherlaufen von so und so vielen Frauenzimmern hinter einem Mann eulenspiegelisch wörtlich genommen: der Jüngling erscheint kaum, so schreiten in rhythmischem Gänsemarsch so und so viel junge Damen hinter ihm. Das ist groteske Stilisierung: man sieht den Unsinn sofort und sieht sofort den Sinn. In Wildes „Ernst"

aber ist Komik, Situationskomik, die nur als Spaß, als „Jux" wirken kann, mit Gesellschaftssatire durcheinandergequirlt, ohne daß irgendwelche innere Mischung erreicht würde. Meist schwimmt die Satire nur als Konversationsschaum obenauf. Aber es ging wohl nicht anders: wollte Wilde auf englischen Bühnen überhaupt als Satiriker reden, so mußte er seinen Geist auf diese Weise gleichsam einschmuggeln.

Karl Zeiß führte sich bei dieser jedenfalls interessanten Aufführung des Dresdner Hoftheaters glücklich als Regisseur ein. A

Antikes Theater

In unsrer Zeit der Aeschylos-, Sophokles- und Euripidesbearbeitungen wäre es recht wünschenswert, ein künstlerisch geformtes Bild der altgriechischen Aufführungen zu haben, das bei den Verlebendigungen zum Vergleiche herangezogen werden könnte. Die Bibliographie über die Geschichte des griechischen und römischen Theaters ist so ungeheuerlich weitläufig, daß man von einem Regisseur oder einem Kritiker billigerweise nicht ihre Durcharbeitung verlangen darf. Gustav Körting füllt in seinem Werke viele Seiten mit den Titeln seiner Quellen; und als ich an die Lektüre des umfangreichen Buches ging und im zweiten Teile das ausgezeichnete Lexikon über die Bühnenrealien und -Personalien und die knappen Geschichtsdaten fand, erhoffte ich vom ersten Teile ungetrübte Schilderungen der klassischen Theatertage. Aber ich ward enttäuscht. Er ist zu redselig, um künstlerische Eindrücke zu vermitteln, und er ist ein wenig zu philisterhaft, als daß er „voraussetzungslos" darstellen könnte.

Zwar erhebt sich Körting in der inhaltsreichen Einleitung seiner „Geschichte des griechischen und römischen Theaters" (Paderborn bei Schöningh) auf einen ziemlich einwandfreien ästhetischen Standpunkt. Er definiert das Wesen der Kunst, des Dramas, des Theaters, der Schauspielerei und weckt nur selten Widerspruch. „Schön" ist für ihn das mühelos Wahrnehmbare und durch seine äußere und innere Form zugleich in dem Wahrnehmenden Lustempfindung Erzeugende. — Die Sittlichkeit gehört notwendig zum Kunstwerke und braucht nicht erst geflissentlich hineingetragen zu werden. — Der Dichter ist an die logische Wahrscheinlichkeit gebunden, nicht an die rein empirische des realen Lebens. — Das auf der Bühne versinnlichte Drama gibt, was das Leben meist versagt: den Anblick des im Kampfe nach einem Ziele seine edelsten Kräfte voll entfaltenden und brauchenden Menschen. — Den vollkommen schönen Leib schauen wir nur in den Gestaltungen der bildenden Kunst. — Das tragische Drama erweckt in uns das Vollbewußtsein unserer eigenen Kleinheit, und indem es uns dadurch unsere Stellung gegenüber dem Irdischen und zugleich dem Ueberirdischen anweist, mahnt es uns, die eigene Kraft nicht zu überschätzen und nicht, uns selbst überhebend und selbstsüchtig, beim Geltendmachen des eigenen Ichs das Gemeinwohl zu schädigen. — Die dramatische Dichtung bedarf zu ihrer vollen künstlerischen und sittlichen Wirkung notwendig der Ergänzung, d. h. der Verleiblichung und Versinnlichung durch die mimische Kunst. Als Mimiker wird der Schauspieler zu einem selbstschaffenden Künstler. — Derlei Worte, die nur da und dort an Schwülstigkeit leiden, stimmen uns neugierig auf das Geleit, das uns Körting durch die griechischen und römischen Theaterfeste geben will.

Nun aber umschreibt er bloß feuilletonistisch die nackten Tatsachen, die er aus zahlreichen Büchern gezogen

hat, und wird allzu gesprächig. Er regt sich seitenlang über die Frage auf, ob Frauen beim Theater zulässig seien, und setzt Gemeinplätze hin, die kaum in Tageszeitungen stehen dürften. Daß dann und wann zwischen männlichen und weiblichen Schauspielern sexuelle Beziehungen angeknüpft werden, läßt ihn schelten wie einen beschränkten Schulmeister. Er kann sich gar nicht genug tun, den verderblichen Einfluß des putzsüchtigen Weibes klarzulegen, als ob die ganze Welt der Schauspieler und der Zuschauer unter diesem Einflusse seufze. Und wie kindlich-laienhaft klingt sein Mitleid mit den Bühnenleuten: „beschwerlicher noch war die geistige Arbeit: das viele Auswendiglernen, die Notwendigkeit der Aneignung guter Aussprache, das Sichhineindenken in die von den Dichtern geschaffenen Charaktere und Situationen." Ich kann dem Verfasser versichern, daß diese drei Dinge noch kein Talent von der Bühne vertrieben haben! Das Auswendiglernen geht ziemlich geschwind vor sich, und das „Sichhineindenken" ist im Bruchteile einer Sekunde bewerkstelligt. So mutmaßt Körting lustig weiter und gerät oft in ein Fabulieren, das ganz uninteressant ist. Da niemand weiß, ob dem griechischen Mimen sein Honorar jemals vorenthalten worden ist, erübrigt es sich eben, in einem ernsten Buche darüber zu reden; aber Körting kann nicht anders, als die Pünktlichkeit der antiken Gagenzahlung anzunehmen, nur um unsern kleinen Privattheatern Uebles zu sagen, die sich zuweilen einer Unpünktlichkeit schuldig machen.

Es wäre eine wichtige und gute Tat, ein solches Buch von unnötigem Ballast zu reinigen. Denn es steckt ein bedeutsames Wissen darin und eine tüchtige Urteilskraft, solange nicht künstlerische Fragen angeschnitten werden. Noch nirgends ist mir beispielsweise der Unterschied der beiden antiken Theater so deutlich geworden wie hier. Man nimmt die Bühnen der Römer im allgemeinen für platte Nachahmungen der griechischen; Körting zeigt, daß die Bühnen hier und dort genau so voneinander zu sondern sind wie die Völker selbst. Chor, Maske, Kothurn, die griechische Steifheit der Gestikulation war den Römern lächerlich, und sie setzten sich selbst in die Orchestra, sie ließen sich die Maske nur ungern aufzwingen, schnallten den Kothurn ab und hielten — echt italienisch — die Mimik und Gestik so hoch, daß einmal ein heiser gewordener erster Schauspieler ihnen die Rolle stumm vormimen durfte, während ein untergeordneter Histrione dazu den Text sprach. Ueberhaupt zog man in Rom den Darsteller der Dichtung vor: ein deutliches Zeichen für niedere ästhetische Kultur. Aus dem ungefügen, ernsten, vom Atem der Göttlichkeit angehauchten griechischen Weiheorte wurde das römische Staatstingeltangel. Es ist nicht schwer, in unserm modernen Theaterbetriebe Parallelen zum antiken zu ziehen, und ich fürchte, daß wir auch hier den Römern näher stehen als den Griechen.

Ferdinand Gregori

Musik

Umschau

Wenn wir heut unsre Umschau über „Wagnerisches" halten, so zeigt sich recht, daß die Kärrner noch immer zu tun haben, um die Steine und Steinchen, die der Bauherr des Kunstwerks der Zukunft verworfen hat, zu sammeln und aufzuschichten. Und zeigen sie nur den Fingerabdruck des Gewaltigen, so will das Publikum zumindest diesen sehn. Die Klavierphantasie fis-moll (Leipzig, C. F. Kahnt), die erst jetzt aus Wagners Nachlaß veröffentlicht wird, ist allerdings für den Historiker sehr anziehend. Ich würde freilich

nicht raten, sie etwa im Konzertsaal zu spielen, wo bei dem Chaotischen, Unausgegorenen, bei dem Durcheinander von genialen Absichten und technischem Ungeschick dieses nicht enden könnenden Sturm- und Drangwerkes keine andere als Detailwirkung aufkommt. Der sich so absurd gebärdende Most läßt zuweilen deutlich das Ferment der Rezitative der „Neunten" und sogar schon die Blume des „Tannhäuser" und der „Walküre" schmecken. Ein Quantum ist vier Jahre später in das Gefäß der „Feen" umgegossen worden. Im eigentlichen Klaviersatz war Wagner niemals groß. Aber man vergesse nicht, daß, als die Phantasie entstand, Schumanns epochemachende erste Klavierwerke noch nicht geschrieben waren. Am schwächsten gibt sich das Adagio, worin der junge Wagner Mozarts Spuren folgt, dessen Anmut und Naivität er in dem hübschen Menuett der kurz zuvor komponierten Sonate (Leipzig, Breitkopf & Härtel) viel glücklicher getroffen hatte.

Als eine sehr erfreuliche Tatsache sei ferner verzeichnet, daß nun auch Breitkopf & Härtel dem Schottschen Beispiel gefolgt ist. Sie haben eine Handpartitur des „Tristan" erscheinen lassen. Vielleicht bei keiner andern Schöpfung des Meisters war diese Ausgabe so vonnöten. Ist doch der „Tristan" als das kühnste und ursprünglichste seiner Werke anerkannt, hat es doch wie kein andres die Musik der Gegenwart beeinflußt und ist es doch das merkwürdigste Denkmal für Wagners Kunst, mit verhältnismäßig sparsamen Mitteln ungeheure Wirkungen zu erzielen. Mit diesen handlichen und verbilligten Partiturausgaben sichern sich die Verleger wirklich den Dank der Musikwelt und leisten der Wagnerkenntnis, ja der musikalischen Bildung überhaupt, einen kaum genug zu schätzenden Dienst. Man ist jetzt nicht mehr an den riesigen Folianten gebunden, sondern steckt seinen Tristan bequem in die Tasche, um ihn an schönen Sommertagen im Freien zu studieren.

Von den Wagnerschen Schriften ist jetzt „Beethoven" in einer besonderen Ausgabe bei C. F. W. Siegel erschienen. Bei dieser Gelegenheit teilte Hans von Wolzogen im „Musikalischen Wochenblatt" den von Wagner vor dem Druck gemilderten Schluß des Buches aus der Handschrift mit, der Wagners Verhältnis zur deutschen Volksmusik beleuchtet. Es heißt darin — anknüpfend an den Sieg der deutschen Heere in Frankreich: „Wenn wir dem Werte dieser Tapferkeit die Bedeutung der deutschen Musik zur Seite stellen, so meinen wir darunter gewiß nur die Musik Beethovens, nicht jedoch die Musik, wie sie heute in Deutschland getrieben wird. Seine Tapferkeit würde man ihm allerdings nicht wohl zutrauen, wenn man die Musik sich anhört, zu welcher der Deutsche unserer Tage tapfer ist, und durch nichts kann eben dem Deutschen schlagender nachgewiesen werden, daß er das große Vermächtnis seines Beethoven sich noch gar nicht anzueignen gewußt hat, als durch den Hinweis auf den Geist seiner öffentlichen und eigentlichen Volksmusik. Wie muß es den Schüler Beethovens gemuten, wenn er unsere so ernst gestimmten Heere nach den läppischen Polka- und italienischen Opernmelodien dahinmarschieren sieht? Und wenn nun gar das Philister-Liederkränzchen sich vor der Schlacht in seiner albernen Weichlichkeit breit macht, da fragt man sich denn wohl, zu was ein Luther seine »feste Burg« einem solchen Volke geschenkt hat, wenn es ohne alle Skrupel sein »Rheinwachthäuschen« ihm zur Seite setzt. Wie der öffentliche Geschmack der Deutschen in Kunstdingen sich gewöhnt hat, das

Schlechteste mit dem Besten gleich behaglich zu verschlingen, müssen wir uns denn wohl auch es gefallen lassen, die großartigste Erhebung und die gewichtigsten Taten unseres Volkes von unsern Dichtern und Musikern so gefeiert zu sehen, als würden sie beim Stiftungsfest eines Turnervereins im Biergarten vor uns ausgeführt. Wenn je, so mußte jetzt es sich zeigen, daß es einen Sinn hatte, einen Schiller, einen Beethoven von einer deutschen Mutter geboren zu wissen! Wie wollen wir nun unsern Beethoven feiern? Mit Aufführungen seiner Werke? Aber diese werden ja, jahraus jahrein, in unsern Konzertsälen gespielt; die Söhne und Töchter unsres vermögenden Bürgerstandes hören sie mit vielem Vergnügen an, und in allen Musikzeitungen wird darüber berichtet, wie ausgezeichnet dies alles sei. Und nun das deutsche Volk? Sobald es in die Schlacht zieht, um unerhörte Taten zu verrichten, spielt man ihm aus dem »Trovatore« dazu auf, oder — noch schlimmer! — der deutsche Musiker komponiert ihm Schlachtenhymnen und Germanialieder!" —

Im letzten Heft der Bayreuther Blätter machte B. Hoffmann die Waldvögelmotive in Wagners „Siegfried" zum Gegenstand einer hübschen Studie. Er stellt fest, daß diese Motive nicht bloße Erzeugnisse der Phantasie, sondern der Natur fein abgelauschte Vogelstimmen sind, und ermittelt, daß in der aus dem Waldweben sich entwickelnden Vogelsymphonie mindestens sechs Vögel beteiligt sind, die sich als Goldammer (Hoboe), Pirol (große Flöte), Nachtigall (Klarinette), Baumpieper, Schwarzamsel (Flöte) ganz deutlich unterscheiden lassen. Wahrscheinlich spielt aber auch der Ruf des Waldschwirrvogels und der Zippe mit hinein. Der einzelne Vogel, mit dem dann Siegfried Zwiesprache hält, ist ohne Zweifel die Amsel, und als solche wird das Waldvöglein auch traditionell in Bayreuth dargestellt.

Ueber das Verhältnis Hugo Wolfs zu Richard Wagner handelt Karl Heckel in einer kleinen Schrift (München, Georg Müller). Er zeigt, wie Wolf für Wagner eintrat, fühlt aber einen ursprünglichen Gegensatz der Naturen heraus. Was Wolf von Wagner lernte, waren nicht so sehr gewisse Mittel des Ausdrucks, als vielmehr der Grundsatz der organischen Einheit des Kunstwerks, den jener im Drama, Wolf im Liede verwirklichte. Sehr fein setzt Heckel den Unterschied auseinander, der zwischen dem dramatischen Gestalten in der Vorstellung und auf der realen Bühne herrscht. Als der Mannheimer Intendant bei den Proben zum „Corregidor" Wolfs Urteil über eine vorgenommene, wesentliche Abänderung des szenischen Bildes erbat, stellte sich heraus, daß Wolf sie gar nicht bemerkt hatte. Er lehnte es überhaupt ab, sich darüber zu äußern. Die Szene sei Sache der Textdichterin. Dieser Zug ist überaus charakteristisch. Mit seinem Orchester strebt Wolf zwar musikalisch-dichterische aber nicht szenisch-dramatische Wirkungen wie Wagner an. Diese letztere Forderung empfand Wolf, wenn überhaupt, so bloß als einen lästigen Zwang. Auch das Buch des „Corregidor", der Kernpunkt seiner Unwirksamkeit, wird treffend berührt. „Es wendet sich an bewußt genießende Zuhörer, nicht aber an das unmittelbare Gefühlsverständnis eines naiv genießenden Publikums, das Wagner als wichtigste Voraussetzung für eine theatralische Wirkung erachtete." B

Ⓖ Leipziger Musikleben

Nunmehr ist ein freierer Blick über die Ergebnisse der letzten Spielzeit möglich. Sie stimmen, wenn man den Zweck der Musik in etwas

andrem als Star-Moden und Dirigentenbefeierungen sieht, für Leipzig recht traurig. Diese Stadt ist noch der unbestrittene Mittelpunkt des deutschen Buchhandels und Musikverlags, ein hervorragender geistiger Brennpunkt, eine bienenfleißige Handels- und Industriestadt: Die führende „Musikstadt" aber ist sie **nicht** mehr. Dazu fehlen ihr die äußeren und inneren Bedingungen: Musikbildungsanstalten, in denen Reform des Unterrichts und frische Fortschrittsluft, Musik vermittelnde Anstalten, in denen dieselben Eigenschaften zu Hause sind, und — Komponisten. München, Berlin, Stuttgart, Prag, all diese Städte haben Leipzig darin überflügelt. Eine förmliche Komponistenschule wie im heutigen München hat es seit den Tagen der sogenannten „Leipziger Schule" der Romantik um Mendelssohn und Schumann nicht wieder besessen; der greise Reinecke ist ihr letzter Wächter, vorbildlich in der Reinheit und dem sittlichen Ernste seiner Kunstauffassung. Im übrigen kündet auch **das** Zeichen den allmählichen Rückgang: Leipzig hat sich durch Jahrzehnte daran gewöhnt, alles durch die oder besser durch seine „Tradition" zu betrachten und läuft Gefahr, dabei einzuschlafen. Es bleibt seinem Wahlspruche treu: Lipsia vult exspectare, es nimmt norddeutsch-kritisch und kühl-abwartend auf, es hilft nicht in Begeisterung und Schaffensfreude mit.

Leipzigs Ruhm als Musikstadt steigt und fällt mit dem Gewandhause. Sein letztes Winterprogramm bestätigt unsre Beobachtungen: Die Ausbeute an Neuheiten, jenen Gradmessern für die Stärke der musikalischen Entwicklung einer Stadt, ist über alles Erwarten bescheiden. Das hohe Verdienst Nikischs um die mühevolle allmähliche Einführung Bruckners in Leipzig — er brachte diesmal die achte Symphonie — soll hier nachdrücklich festgestellt, die hervorragende Leistungsfähigkeit des Orchesters freudig anerkannt werden. Wenn aber in letzter Saison nur **eine wirkliche** Neuheit, Elgars Enigma-Variationen, geboten wurde, so scheint diese Tatsache zu beweisen, daß dem außerhalb Leipzig doch für alles gute Neue eintretenden Nikisch durch irgendwelche unglückliche Einrichtungen die Hände gebunden sein müssen. Hierin wie auch in der Wahl der Solisten hat das Gewandhaus seinen alten Ruhm der **Vorbildlichkeit** für europäische Konzertanstalten bereits verloren. Will man hier Neues hören, so muß man in die Gewandhaus-Kammermusiken und zu den Philharmonikern unter Hans Winderstein, ihrem energischen Führer, gehen. Durch die „Modernen Abende" dieser Konzerte hat Leipzig mit den Führern moderner Musik, mit Rich. Strauß, Mahler, durch die übrigen Konzerte mit zahlreichen, hier noch unbekannten Werken und sorgsam ausgewählten Solisten Bekanntschaft gemacht. Leider macht der Riesensaal des Zoologischen Gartens intimere Wirkungen zunichte. Von den eigentlichen Neuheiten war Baußnerns Champagner-Ouvertüre leider eine Niete, Keußlers symphonische Phantasie nicht mehr als eine talentvolle, doch noch völlig unselbständige Anweisung auf die Zukunft. Möchte der Dirigent dadurch nicht irre werden; es gilt in Leipzig angestrengt zu arbeiten, um die Verbindungsfäden mit der modernen Musikentwicklung nicht aus der Hand zu lassen. Da wären denn z. B. d'Indy (eine Symphonie), Chausson, Bantock, Borodin (H-moll-Symphonie), Sinding (D-moll-Symphonie), Alfvén, Sibelius (eine Symphonie) und andere Spitzen moderner ausländischer Musik zu Belehrung und Vergleich einmal heranzuziehen und so

vielen kleineren deutschen Neuromantikern erhöhte Beachtung zu schenken. Noch sind beispielsweise Sommer, Alex. Ritter, Rüfer, Geisler, Thuille, Schillings, Pfitzner, Gleitz, Klose, Hausegger nicht genügend in Leipzig zu Worte gekommen. Von den Chorvereinen halten sich der Riedelverein unter Göhler und der Bachverein unter Straube auf imponierender geistiger Höhe. Die Altklassiker und die Modernen mit Liszt pflegen sie mit besonderer Liebe, die „romantischen" Lücken füllen in der a capella-Musik die wundervollen Thomanermotetten aus. In diesen Vereinigungen wird allein alte Vokalmusik stilgetreu aufgeführt; für alte Instrumentalmusik sind wir hier noch nicht so weit. Beschämend genug für eine Studienstadt. Die Männergesangvereine halten das übliche Niveau. Während der studentische „Arion" (Klengel) und der Lehrergesangverein (Sitt) stets ein Füllhorn von Novitäten ausschütten, hat die Singakademie, die mit der „Schöpfung" und mit Bruchs „Gustav Adolf" aufwartete, auf Mitarbeit an den musikalischen Problemen der Gegenwart wohl verzichtet. Von Komponisten-Gästen konnten wir zunächst Kienzl (Emmy Destins Liederabend) begrüßen. Der Amerikaner Chadwick (Orchesterwerke) vertrat das klassizistische Nordamerika, Jenner (Kammermusik, Lieder) die ausgesprochenste Brahmssche Richtung, Thieriot (Symphonie, Ouvertüre, Konzert für zwei Klaviere, Lieder) den Nachhall eines reinen, harmlos-freundlichen aber völlig verblaßten Mendelssohnianismus, Wilhelm Berger und der junge Ignaz Waghalter akademisch beanlagten formschönen Eklektizismus. So viele „zahme" Romantiker und nur drei bedeutende Moderne: Max Reger, Rich. Strauß und Hegar, ein charakteristisches äußeres Zeichen für Leipzigs Musikleben. Ebenso charakteristisch das überwiegende Urteil der Tagespresse: Bei Reger abwartend oder schroff ablehnend, bei Strauß höfliche Kühle. Reger hat seit dem Mißgeschick mit der Sinfonietta sichtlich an Boden verloren — der Enthusiasmus wollte, vom Fähnlein der Regerclique abgesehen, sich nicht einstellen, Strauß hat gewonnen. Einige kammermusikalische Novitäten lernte man außerdem durch Solistenkonzerte kennen, so einen romantische Pfade einschlagenden Cello-Romanzero Reineckes und eine Cellosonate Stephan Krehls, ein ungemein persönliches, impressionistisch-farbenreiches Werk voll geistreicher Einfälle und interessant gewürzter harmonischer Feinheiten. In der Erfindung weniger frisch und von Grieg und Tschaikowsky nicht unbeeinflußt, erreicht es in den Variationen des balladenartigen Andantethemas seinen Höhepunkt. Mit Freuden war der gesteigerte Besuch von skandinavischen Künstlern festzustellen; Sven Scholander versammelte allein viermal seine Getreuen. In Werken ihrer Heimat konnten sie unsrer jüngsten Generation zeigen, wo sich ihnen reiche, naturverwandte und fruchtbare Anregungen eröffnen. Der tiefpersönliche Finne Sibelius, der jung verstorbene Norweger Lie und Backer-Lunde fesselten ganz besonders. Enge Verbindung mit dem Volkstum, Naturgefühl, Gesundheit und — Natürlichkeit, diese von unsren Jüngsten oft zu den überwundenen Dingen gerechneten Eigenschaften sollten sie sich wieder aneignen, aber von ihrem Fühlen und Denken als Deutsche ausgehen. Wer daher die Skandinavier, insonderheit Grieg, nur in ihren Nationalismen kopiert, muß notwendigerweise lediglich an- und nachempfundene Musik schaffen. Möchte Sigfrid Karg-Elert diesen Leitsatz beherzigen. Er gab hier kürzlich das erste, für die Zukunft des Kunst-

harmoniums als eines freilich noch zu kostspieligen Hausinstrumentes Schönes versprechende Harmoniumkonzert. Die Notwendigkeit von Programmreformen konnte man bei diesen ungezählten Solistenkonzerten wieder an sich erfahren.

Am schlimmsten sah es abermals bei den Klavierabenden aus. Es stimmt traurig, wenn man sieht, wie viel Gutes und Neues aus Schlendrian oder Nachahmungstrieb von unsern Virtuosen ignoriert wird. Als ob seit Schumann und Liszt keine wertvollen konzertfähigen Sonaten oder Suiten für Klavier mehr geschrieben wären! Um so freudiger müssen einige Namen hier verzeichnet werden, die sich bewußt von solcher Schablone abwandten: Das Ehepaar Hermanns-Stibbe (Originalwerke auf zwei Klavieren), Hinze-Reinhold, Roesger (Brahmsabend), Neitzel (Conférences) und die ausgezeichnete Wiedererweckerin Jean Paulscher und Tieckscher Welten, Fanny Davies.

Das gesangliche Niveau der Oper entspricht nicht mehr der großstädtischen Bühne einer Musikstadt. Die ungünstige Lage wird durch den nicht unerklärlichen Rücktritt Nikischs von der Operndirektion noch verschärft. Das Nikischjahr war nicht nur ein Jahr geschäftlichen Fiaskos, sondern trotz glänzender Orchesterleistungen auch ein Jahr oft sehr mittelmäßiger Gesangsleistungen, verfehlter Engagements und zweckloser Gastspiele von Provinzkräften. Soll das Leipziger Theater nicht weiter auf der schiefen Ebene zur größeren Provinzbühne herabsinken, so muß es sich einen Operndirektor sichern, der in erster Linie ein Organisator ist.

Walter Niemann

Ⓖ Gabriel Piernes „Kinderkreuzzug“,
eine „musikalische Legende“ für Soli, Chor und Orchester, hat bei der deutschen Erstaufführung durch den Augsburger Oratorienverein sich als ein lebensvolles Werk erwiesen. Der Mangel an modernen Konzertwerken von ausgeprägter Eigenart mußte, wie vordem Bossis „Verlorenem Paradies“, so auch diesem ausländischen Erzeugnis Tür und Tor öffnen. Seine Originalität beruht in der durchgängigen, durch den Stoff gebotenen Verwendung eines großen, ein- bis dreistimmigen Kinderchors neben dem gewohnten, übrigen Apparat. Ihm fällt der Löwenanteil der Aufgabe zu. Seiner in diesem Umfang und in dieser Art noch nie verwendeten Besonderheit hat Pierne einen überraschenden Reichtum von Nuancen abgewonnen. Wie viele Dirigenten freilich in der Lage sein werden, monatelang mit einer genügenden Schar im Grunde wenig geübter jugendlicher Kräfte den verhältnismäßig sehr schwierigen Part zu studieren, wird sich erst zeigen müssen. Daß sich die Mühe lohnt, hat der Eindruck in Paris, Amsterdam und nun auch in Deutschland bewiesen. Wie bei den meisten modernen Werken hat der glückliche Text das Hauptverdienst an der Wirkung. Mit seiner poetischen Idee und seinem steigerungsreichen Aufbau stellt er dem Komponisten überaus dankbare Aufgaben, die Pierne mit jenem technischen Genie bewältigt, das man bei den Romanen immer wieder als eine Naturgabe bewundert. Daß in seiner Musik die weichen Töne vorherrschen, liegt wohl an dem mystisch-lyrischen Charakter des Vorwurfs. Daß er doch auch über eine stark realistische Darstellungskunst verfügt, zeigt der Seesturm zu Beginn des letzten Teils. Durchaus bedeutend aber scheint mir — wiederum nach der Wirkung bei der Aufführung beurteilt — Piernes Fähigkeit, Stimmungsbilder von ungewöhnlicher poetisch-musikalischer Kraft und Einheit-

lichkeit zu geben. In dieser Hinsicht ist jeder Teil des Werkes für sich ein Meisterstück, und die Kunst, mit der sie verknüpft sind, ist kaum hoch genug anzuerkennen. Vor der Gefahr, auf berühmte Muster zurückzugreifen, schützte den Komponisten seine einsame Stellung in einer Kunstform, die bei den Franzosen bisher eigentlich immer nur versuchsweise gepflegt wurde. Eben weil der „Konsum" mangels leistungsfähiger Chorvereinigungen nie so stark war, daß wie bei uns in Deutschland das übliche Oratorium mit obligater Schlußfuge mit oder ohne cantus firmus nachgerade zu den Anstandspflichten des gebildeten Komponisten gehörte. Eine Tradition mit allen Vor- und Nachteilen einer solchen konnte sich also dort gar nicht bilden. Das Problematische eines Versuchs auf ungewohntem Gebiete haftet auch dieser französischen Schöpfung sehr bemerklich an, aber über alle Klippen hat ihn vor allem die unwiderstehliche Kraft der von Marcel Schwob herstammenden dichterischen Idee hinweggeholfen. Die deutsche Ausgabe des Werkes ist bei Jul. Feuchtinger in Stuttgart erschienen. Um seine Wirkung und Aufnahme in Deutschland ist mir nicht bange.

Wilhelm Weber-Augsburg

Hauseggers Abschied

In einer Zuschrift an die „Neue Zeitschr. für Musik" gibt Hausegger die nähere Begründung seines Rücktritts als Dirigent der Museumskonzerte. Er erteilt in ebenso treffenden wie würdigen Worten dem Frankfurter Publikum und der Presse eine Lektion. Da sich anderswo die Verhältnisse durchaus wiederholen, wird das Gesagte auch unsern Lesern von Wert sein. Die wichtigsten Sätze lauten:

„Kunst ist keine Ware, die feil geboten wird und den Wünschen der Käufer sich anpassen muß. Kunst ist kein Amüsement, der Gesellschaft als verfeinertster Luxusartikel dienstbar. Sie ist die tiefste Emanation menschlichen Geistes und deshalb mit der wichtigste Kulturfaktor. Daraus erwächst jedem Künstler die Pflicht, sich ihrer Würde stets bewußt zu sein, sowie sich ihre im höchsten Sinne erzieherische Bedeutung vor Augen zu halten. Erstere wird bedingen, vom Publikum zu verlangen, daß es mit Liebe und Verehrung an die Werke unsrer Großen, mit gutem Willen und Achtung an die ernsten Bestrebungen der Kleineren herantritt und nicht erwartet, daß das Kunstwerk sich auf das Niveau des Durchschnittsmenschen herabbegebe. Letztere gibt zu erwägen, innerhalb strenger Grenzen auf das Fassungsvermögen der Allgemeinheit Rücksicht zu nehmen und in jeder Weise das Verständnis sowohl der einzelnen Werke wie ihres Zusammenhanges zu unterstützen. Die Würde der Kunst wird aber ferner verlangen, daß die Vertreter der sogenannten »Gesellschaft« sich jedes sonst üblichen Vorrechtes ihr gegenüber entäußern, außer desjenigen rein menschlicher Qualitäten, welches aber allen Kreisen in gleicher Weise zukommt, ebenso, daß alles, was nicht ausschließlich künstlerischen, sondern auch andern Zwecken dient, ferne gehalten wird. Auf dem Gebiete der Musik schließt dies Erzeugnisse, die als Neben- — oft auch als Hauptzweck — eine glänzende Zurschaustellung technischer Geschicklichkeit verfolgen, also Virtuosenmusik von selbst aus. Das Schwergewicht von Orchesterkonzerten liegt im Symphonischen, Nummern mit Klavierbegleitung erfordern andere Bedingungen des Hörens, als orchestrale, und fallen deshalb aus dem Rahmen solcher Konzerte heraus. Die Programme haben nicht eine wahllose Aneinanderreihung von Kompositionen zu brin-

gen, sondern bezwecken, Verständnis für die Persönlichkeit der einzelnen Meister, für ihren Stil, für den Entwicklungsgang unserer Kunst, für oft über weite Epochen hinüberreichende Zusammenhänge, ebenso für Gegensätze, die tieferen Einblick in jede Eigenart gewähren, zu wecken. Deshalb muß jedem Programm ein leitender Gedanke, ein klarer Plan zugrunde liegen. Bei aller Bedachtnahme auf die Auffassungsfähigkeit des Publikums heißt die Devise nicht »Abwechslung«, sondern »Konzentration«. Ein gewisser Grad von der hierfür unbedingt nötigen Aufmerksamkeit muß vorausgesetzt werden. Solistennummern werden die Gesamtwirkung solcher Programme dann steigern können, wenn sie dem zugrunde liegenden Plane angepaßt sind.

Dies alles sind durchaus keine neuen Ideen, sondern ergeben sich jedem von selbst, der mit Ernst und Ueberzeugung an die Kunst herantritt. Sie gleich im ersten Augenblick durchzuführen wäre törichtes Verlangen, der allmähliche Fortschritt muß aber die Gewähr endlichen Gelingens in sich tragen. War diese Gewähr in Frankfurt gegeben?

Zunächst machte sich die Opposition jener Kreise der Gesellschaft bemerkbar, welchen ein Konzert lediglich als appetitanregende Einleitung zum Souper dient. Solcher Auffassung begegnet man in jeder Stadt; das soziale Leben Frankfurts ist aber derart, daß ihre Vertreter hier mehr als irgendwo tonangebend sind. Die Museumsgesellschaft glaubt gerade diese nicht entbehren zu dürfen. Sobald aber ein — finanziell unabhängiges — Institut, bei allem gern anerkannten Streben nach künstlerischem Fortschritt, gesellschaftliche Rücksichten voranzustellen gezwungen ist, wird das künstlerische Moment leiden müssen. Denn im Innersten sind »Gesellschaft« und Kunst einander diametral entgegengesetzt. Hier Sammlung, dort Zerstreuung, hier Verinnerlichung, dort Veräußerlichung, hier die Kunst als herrschend, dort als dienend aufgefaßt, hier Einreißen sozialer Schranken zwischen Mensch und Menschen, dort ängstliche Pflege des Kastengeistes. Die geforderte gesellschaftliche Rücksichtnahme bringt den Dirigenten in die Lage, dem Geschmack von Menschen Beachtung schenken zu müssen, welche dem Worte »stilrein« ratlos gegenüberstehen, es teils als gleichbedeutend mit »modern«, teils mit »langweilig«, teils mit »ermüdend« ansehen; welche durch geräuschvolles Benehmen während der Vorträge ihre Mißachtung des Kunstwerks bekunden, welche endlich mit Vorliebe jede Gelegenheit zu Mißfallsäußerungen, wie Zischen, Novitäten gegenüber ergreifen.

Die künstlerische Ziele unterstützende Aufklärung, in welcher die Lokalpresse ihre Aufgabe hätte erblicken müssen, wurde mit vereinzelter rühmlicher Ausnahme unterlassen; ja, man wandte sich nicht etwa mit dem Recht freier Meinungsäußerung gegen Einzelheiten, sondern gegen das Prinzip stilreiner Programme und wußte sich so mit den oben gekennzeichneten, Amüsement statt Kunst suchenden, leider unentbehrlichen Kreisen in der Opposition gegen die Tendenz meines Wirkens einig. Gegen all dies war mindestens notwendig, daß der Vorstand der Oeffentlichkeit sein volles Einverständnis mit dem von mir vertretenen Standpunkt ausdrücklich kundgab und so meinem Wirken die erforderliche Unterstützung der Presse und Gesellschaft gegenüber verlieh. Die sozialen Verhältnisse Frankfurts gestatten ihm dies nicht ..., weil dort die Stimmen derjenigen,

welche sich allzu ausschließlich, um mit John Ruskin zu reden, mit dem müßigen Bau von Goldpyramiden beschäftigen, unverhältnismäßig schwer ins Gewicht fallen, indes unter ihrem Drucke die meist dem Mittelstande angehörende Intelligenz leider nicht die ihr gebührende Vorherrschaft in kulturellen Dingen besitzt."

Ⓖ Lauten-Literatur

Nachdem die letzte Umschau im Lautenbereiche gezeigt hat, daß dieses Instrument in der musikalischen Praxis wiederum an Pflege gewinnt, sei diesmal ein Blick auf ein paar einschlägige, mehr theoretische Werke über Lautenmusik geworfen. Eine hervorragende Erscheinung auf diesem Gebiet ist v. Lütgendorffs Lexikon „Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart" (Heinrich Keller, Frankfurt a. M.). Lütgendorff hat mit viel Fleiß und großer Gründlichkeit die Lauten- und Geigenmacher der europäischen Musikvölker in einem umfangreichen Nachschlagewerk zusammengestellt, zudem diese Instrumentenbauer zur schnellern Orientierung auch noch nach Städten gruppiert, sodaß man schon aus den Namen ein Bild der Blüte der Lautenbaukunst in den Hauptorten erhält. Die Gründlichkeit des Verfassers geht aber zum Teil zu weit, wenn er die vielen „Schuster" mit derselben Liebe behandelt wie die großen Meister. Trotzdem bedeutet der ungewöhnlich sauber ausgestattete „Lütgendorff" bei der fühlbaren Unzulänglichkeit der allgemeinen Lexika in diesem Punkt eine wertvolle Bereicherung.

Eine Fleißarbeit ist auch Oswald Körtes geschichtlicher Abriß „Die Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts" (Breitkopf & Härtel). Körte bringt namentlich zur Geschichte der Laute manches schätzenswerte Detail bei, wie denn überhaupt die geschichtlichen Teile dieses Werkes die bei weitem bessern sind. Weniger befriedigen die musikalischen Ergebnisse. Die Prämissen fast durchwegs richtig, die Schlüsse falsch. Körte steht hinsichtlich der Entzifferung der Lautentabulaturen auf dem Boden der philologischen Methode, die sich streng an das Schriftbild der Tabulaturen hält. Nach solchen Grundsätzen kann man aber alte Musik nicht entziffern. Gewiß läßt sich die Zeitdauer eines Tones durch den Buchstaben, der in der Tabulatur nur die Lage des Tones bezeichnet, nicht versinnbildlichen. Sagen uns denn die (auch Körte zum Teil bekannten) Lehren Gerles, Neusiedlers und besonders Judenkunigs nicht, daß der angezeigte Ton immer bis zum Eintritt einer neuen Harmonie zu halten ist? Dieser „Regeln Gebot" können wir durch unsere moderne Notenschrift sehr bequem erfüllen, ja wir gewinnen dadurch ohne Gewaltsamkeiten eine Musik, die auch strengeren satztechnischen Forderungen genügt und Noten nicht kennt, die heimatlos in der Luft hängen. Das Richtige, scheint mir, hat bisher nur Wilhelm Tappert getroffen, der allerdings mehr als fünfzig Jahre seines arbeitsreichen Lebens dem schwierigen Studium der Lautentabulaturen gewidmet hat. Seine Arbeit zu erwähnen, deren Erscheinen erst bevorsteht, sei mir deshalb schon gestattet, weil der Verlag Liepmannsohn nämlich die Subskription darauf vor kurzem eröffnet hat. Hoffentlich ermöglicht sie die Drucklegung des Werkes. Es heißt „Sang und Klang aus alter Zeit" und bringt 100 Kompositionen aus Lautentabulaturen in Faksimile und Uebertragung in die moderne Notenschrift. Daß Tappert der bedeutendste Kenner der alten Lautenmusik ist, steht außer jedem Zweifel, und man wird dem greisen Gelehrten von Herzen gern die Genugtuung gönnen, diesen Teil

seines Lebenswerkes, das ich seinerzeit in der Handschrift einsehen durfte, gedruckt vor sich zu sehen. Tapperts Tabulaturenlehre stößt so ziemlich alle über diesen Gegenstand laufenden Meinungen um, und ihre Veröffentlichung wird darum in der Musikwelt gewiß berechtigtes Aufsehen erregen. Eine Probe aus dem Werke enthält die Notenbeilage dieses Heftes. Man wird aus ihr ersehen, wie die alten Lautenmeister ihr Instrument nicht nur zur Begleitung gebrauchten, sondern auch manch artiges Spielstückchen darauf ertönen ließen. Immer aber halte man sich gegenwärtig, daß diese Musik nicht etwa für einen weiten Konzertsaal komponiert ist, sondern als angewandte Kunst in intimeren Räumen häusliche Feierabendstunden verschönern sollte. E Rychnovsky

Vom „Stilvollen" bei Schulfesten

Stilvolle Konzertprogramme sind eine moderne, berechtigte Forderung und man soll sich freuen, wo sie guter Wille verwirklicht. Auch ein paar gelegentliche Versehen wird man dabei lieber verzeihen als an den Pranger stellen. Aber zu solchem Rekord der Veräußerlichung soll es denn doch nicht kommen, wie beim letzten Schulfeste der Realschule zu Barmen. Sein Musikprogramm brachte folgende schöne Sachen: 1. Schiffermarsch von Grop; 2. Sturmbeschwörung von Dürrner; 3. Andante für Violine von Thomé; 4. „Roter Adler auf weißem Feld", Terzett von E. Manus; 5. Hipphipphurrah-Marsch von Kunoth; 6. „Kurbrandenburg zur See", Chor von Klughardt; 7a. Meereswogen; b. Deutsche Hansa, Hornquartette von Manus; 8a. Deutsche Flagge; b. Der deutsche Mastenwald, Lieder von Pombecki; 9a. De ohle Schipper; b. De tofrädene Seemann, zwei Volkslieder; 10a. Kaiserlob; b. Träumerei auf dem Meere, Pistonsoli von Hasselmann; 11. Matrosenlied (Scharff). Ueber den ganzen Bafel setzt der Gesanglehrer dann die stolze Ueberschrift Meereslyrik und glaubt, nun stehe er auf der Höhe der Zeit. „Meereslyrik" als Leitgedanke für die Zusammenstellung eines dichterisch und musikalisch wertvollen Programms — vortrefflich. Aber „Meereslyrik" als Deckmäntelchen für allerhand zusammengestoppelte Trivialitäten?

Berichtigung. Im Artikel „Wagnerianer einst und jetzt" blieb in einem Teil der Auflage ein Fehler stehen. Wo von der Unterdrückung der Widmung eines Schumannschen Werkes durch seine Frau die Rede ist, muß es natürlich Klavierphantasie statt Sonate heißen. R B

Bildende und angewendete Kunst

Zur Kenntnis Dürers

So reich Wölfflins Buch durch 132 recht gute Abbildungen erläutert wird — alle besprochenen oder erwähnten Werke konnt' es natürlich nicht enthalten. Die „Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben" helfen diese Lücke zu füllen. Band IV bringt 447 Abbildungen nach den Gemälden, Kupferstichen und Holzschnitten Dürers (Stuttgart, Verlagsanstalt, 10.—). Ich empfehle gerade diesen Band der Sammlung gern, weil er ersichtlich sorgfältig zusammengestellt ist und weil seine graphischen Blätter so klar gedruckt sind, wie man's bei so sehr verkleinerten Wiedergaben nur verlangen kann, bei denen für den Kunstgenuß allerdings nicht allzuviel bleibt. Daß hier Größe und Beschaffenheit des Originals (Holz, Leinwand usw.) genau angegeben ist, ist jedenfalls ein Vorzug dieser „Klassiker"-Ausgaben. Valentin Scherer teilt in seiner Einleitung zu Dürer auch ein paar Handzeichnungen stark verkleinert mit. Ich meinerseits glaube, daß bei der jetzt steigenden Teilnahme am

Schaffen des Meisters ein Sonderband mit etwa 250 ausgewählten Zeichnungen sein dankbares Publikum finden würde. Wenn man den aber nicht herausgeben will, daß man dann in dem einen „Klassiker“-Band über Dürer auf Kosten gleichgültiger anderer Bilder mehr Handzeichnungen aufnehmen sollte. Das Selbstbildnis (Erlangen), der Feldhase, ein Rasenstück, die Drahtziehmühle, König Tod, die Kohlezeichnung nach der Mutter — solche Blätter bieten doch wesentlich mehr, als der hier ausführlich gezeigte Triumphbogen und Triumphzug des Kaisers Max, Arbeiten, an denen Dürer überdies nur wenig Anteil hat. Auch die Schulbilder könnte man entbehren, wenn dadurch Platz für mehr Zeichnungen gewonnen würde. Grade weil der Sammlung ein gutes Gedeihen zu wünschen ist, muß das Fehlende und das Ueberflüssige erwähnt werden.

„Albrecht Dürers schriftliches Vermächtnis“ gab Max Osborn neu heraus (Berlin, Simion, 3.—). Dankbar nehmen wir das inhaltreiche Büchlein auf. Es enthält die Familienchronik, die Briefe, die Reime, das niederländische Tagebuch, zum Schluß Gedrucktes und Handschriftliches aus Dürers theoretischen Schriften. Nichts neues, nur das alte in populärer Form. In der Tat sind die bisherigen Veröffentlichungen teils nicht bequem genug zugänglich, teils zu teuer und im weiteren Publikum kaum bekannt. Schade nur, daß das äußere Gewand der „Renaissance-Bibliothek“, als deren dritter Band dieses „Vermächtnis“ erschien, unzulänglich ist. Einige Proben aus der Dürerschen Schrift: „Wie wird mich nach der Sunnen frieren; hie bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer“ (aus Venedig an Pirkheimer, Oktober 1506). „Ich glaub auch, es (das Altarbild) mag vielleicht etlichen Kunstreichen nit gefallen, die ein Bauerntafel dafür nähmen. Darnach frag ich nit, mein Lob begehr ich allein unter den Verständigen zu haben“ (an Feller, 21. III. 1509). „Denn die Kunst ist groß, schwer und gut, und wir mügen und wöllen sie mit großen Ehren in das Lob Gottes wenden.“ — „Ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs müglich wär, daß er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, davon Plato schreibt, allweg etwas Neues durch die Werk auszugießen.“ — „Daraus wirdet der versammlet heimlich Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Creatur, die einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eines Dings“ (Theoretische Schriften). Demnach lohnt es sich doch wohl, zuzuhören, auch wenn Dürer in Worten redet statt in Gestalten. K

Berliner Sezession

Zwei Arten von Künstlern pflegen den Berliner Sezessionsausstellungen das Gepräge zu geben. Erstens solche, die ständig im Salon Cassirer ausstellen, und zweitens solche, die ständig dort ausstellen könnten. Diese merkwürdige Eigentümlichkeit hat sich im Laufe der Jahre immer stärker herausgebildet. In der neuesten Sezessionsausstellung tritt sie so grell ans Tageslicht, daß auch der Blödsichtige, sofern er unbefangen ist, wahrnehmen muß, welche Gefahr die Berliner Sezession für die Entwicklung der deutschen Kunst bedeutet. Herr Cassirer selbst hat ja nie ein Hehl daraus gemacht, daß es für ihn nur eine Art guter Malerei gebe: die impressionistische der Pariser Ateliers; und daß der Förderung demnach nur diejenigen Künstler würdig seien, die sich dem französischen Impressionismus, der Kunst des nervösen, unfesten Blickes, anzupassen versuchen. Auch die tollsten Ausländereien finden in Deutschland, und

nun gar in Berlin, noch immer ihr Publikum. Und so konnte das allerliebste Reklamewort, der Salon Cassirer sei ein Salon für Kenner, den Text abgeben für zahllose biedere Laienpredigten, die von den großen Zeitungen (die ja immer mit dem Allerneuesten aufwarten müssen) willig weitergegeben wurden. Ja, sogar so eine Art der Aesthetik und Philosophie der Kunst scheint sich hier herausgestalten zu wollen. Meier-Gräfes „Fall Böcklin" hat uns einen Vorgeschmack gegeben, und welche Lieblichkeiten in einer solchen Philosophie unser noch harren können, das deutete Liebermann an, als er in seiner Eröffnungsrede verkündete: der Satz, die Form sei alles und der Inhalt nichts, gehöre heute bereits „zum eisernen Bestande unserer Aesthetik". Nun könnte man ja auch an dieser Mode ruhig vorübergehen mit dem gelassenen Mephistowort: „Sie ist die erste nicht." Sieht man aber, wie im Namen einer solchen Aesthetik gelegentlich auch Stümper zu genialen Könnern umgedeutet werden, und schlimmer: wie man zu ihrem höheren Ruhme das strebende Bemühen wirklich ernster Künstler überrennt, dann versagt auch dem Ruhigsten schließlich die Geduld.

Ist es nicht merkwürdig, daß alle neuen Leute, die in der Berliner Sezession auftauchen, so überraschend gut in den Salon Cassirer hineinpassen? Diese Beckmann und Bayer, Brockhusen und Purrmann sind sich so seltsam ähnlich. Es wird da eine Geschichte erzählt von einem jungen Maler, der es mit guten schwedischen Landschaften mehrmals umsonst versuchte, in der Berliner Sezession anzukommen. Endlich gelang ihm das Kunststück. Er malte ein Stilleben mit einigen Likörflaschen, etwas Obst usw.; Stil Cezanne. Das Stilleben setzte er in ein Zimmer hinein, mit zwei Fenstern im Hintergrund, durch die man den Ausblick hatte auf eine nordische Landschaft; die Landschaft war im Stil der Bilder, mit denen der junge Maler bisher so unerbittlich abgewiesen worden war. Diesmal kam er in die Ausstellung hinein — dank dem Cezanne im Vordergrund. Ueber diese kleine Geschichte ist in Künstlerkreisen viel gelacht worden. Aber es wäre besser, man achtete mehr auf die ernste Seite eines solchen Falls. Wie viel junge Maler, die vorwärts kommen wollen, mögen so von ihrem Wege schon weggelockt worden sein! Wie viele innerliche Entwicklungsmöglichkeiten werden von einem derartigen äußerlichen Getriebe vernichtet!

Wir haben auch unter den anerkannten Malern der Beispiele genug von seinen störenden, ja zerstörenden Wirkungen. Die jungen Künstler, denen die neo-impressionistische Art immer wieder als die a l l e i n seligmachende Malerei empfohlen wird, sollten vergleichen, was eine Anzahl der berühmtesten Sezessionisten einstmals leisteten und was sie jetzt leisten. So unglaublich es nämlich klingt, ein ganzer Saal voll neo-impressionistisch zersetzter Bilder wurde für diese Ausstellung zusammengebracht, ja dieser Saal gilt für den „Clou" des ganzen Unternehmens.

„Die Form ist alles, der Inhalt nichts." Ist es den Sezessionisten wirklich mit diesem Satz so ernst, wie sie behaupten? Ich denke an die Sezessionsbildnisse, die heuer am meisten besprochen oder beschwatzt werden; ich denke ferner an ein Greuelbild, das idiotisch vertierte und entstellte „kranke Kinder" mit so viel „Sachlichkeit" und so wenig Liebe darstellt; endlich an eine Kreuzabnahme, bei der mit der gleichen Sachlichkeit auf die Hantierungen der Henkersknechte hingewiesen wird, die

die Nägel aus dem Leichnam herausziehen und wo am umständlichsten ein Kerl geschildert ist, der angesichts dieser Szene mit Behagen sein Butterbrot verzehrt. Noch einmal: ist diesen Sezessionisten der Inhalt wirklich so ganz und gar nichts?

Es hat jüngst Einer den Mut gehabt, den „Modernen" ins Gesicht zu sagen, ihr ganzer sogenannter Naturalismus sei nichts als eine systematische Verzerrung der Natur, das Häßliche sei ihnen nicht ebenso lieb wie das Schöne, sondern sie verweilten bei allem Häßlichen mit einer geradezu perversen Freude. Hüten wir das vor dem Verallgemeinern! Willy Pastor

In Sachen des neuen Urheberrechts

an Werken der bildenden Kunst und der Photographie hat der Dürerbund eine von Avenarius ausgearbeitete motivierte Petition an den Reichstag gerichtet. Auf ihre Absichten können die Leser des Kunstwarts aus dem Aufsatze „Das Urheberrecht geht uns alle an" (Kw. XIX, 12) schließen. Vor allem wendet sich die Eingabe gegen das schlechthin unbegreifliche Zusammenwerfen von Originalphotographie mit Reproduktionsphotographie in dem neuen Gesetzentwurfe. Sie bittet, wohl der Photographie „nach der Natur" einen besonderen Urheberschutz zu gewähren, nicht aber aller Logik und aller Praxis entgegen für das bloße Abphotographieren eines fertigen Kunstwerks einen neuen besonderen Abphotographier-„Urheber"-Schutz künstlich zu konstruieren. Die Eingabe macht auf die schweren Schädigungen aufmerksam, die andernfalls zwecks einer durch nichts verdienten Auslieferung der älteren Kunst an einen kleinen Kreis technischer Interessenten unsrer ästhetischen, sittlichen und religiösen Volksbildung zugefügt würden. Auch sonst tritt die Eingabe der Tendenz entgegen, die Verbreitung und das Verständnis der Geistesgüter im Interesse nicht so sehr ihrer Schöpfer, als ihrer geschäftlichen Verwerter noch weiter zu beschränken. Sie bittet, die gegenwärtigen Bestimmungen im Illustrationswesen nicht noch mehr zu beengen, sie wendet sich gegen die kleinliche Behinderung der Scheinwerfer-Vorführungen, die geplant ist, sie bittet, auf die Benutzung der aus öffentlichen Mitteln erworbenen Kunstwerke in öffentlichen Sammlungen, an denen keine Urheberrechte mehr haften, ein Recht der Allgemeinheit anzuerkennen, sodaß die Erlaubnis zur Vervielfältigung nur von dem Nachweis der Befähigung und dem Zwang der Umstände, aber nicht irgendwie von Gunst abhängen könne. Schließlich versucht der Dürerbund, die Beschäftigung des Reichstages mit diesem Stoff zur Anregung einer neuen gesetzlichen Bestimmung zu benutzen, die einer vielbeklagten Ungerechtigkeit ein Ende machen würde: er wünscht, daß dem Künstler unter gewissen Bedingungen ein Recht auf Beteiligung am Mehrerlös aus dem Weiterverkauf seiner Werke zugesprochen werde.

Wer sich für die Eingabe interessiert, kann einen Abzug unentgeltlich von dem Geschäftsführer des Dürerbundes, dem Verlagsbuchhändler Gg. D. W. Callwey in München erhalten.

Noch einmal Lauffenburg

Unsere Leser haben das Schicksal, das sich an den Lauffenburger Schnellen vollzieht, seit unserm Aufsatz vom Oktoberheft 1905 wahrscheinlich in den Tageszeitungen verfolgt. Wir hatten damals eigentlich schon die Hoffnung aufgegeben und hielten unseren Aufsatz selbst nur noch für einen Grabgesang. Trotzdem versuchten der Bund Heimatschutz und der Dürerbund noch ein letztes, als eine

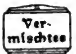
neue Hoffnung für die Möglichkeit der Erhaltung der Schnellen auftauchte. Bekanntlich scheiterten bisher alle Gegenvorstellungen daran, daß die Regierungen sowohl wie die Unternehmer in keiner Weise auf die Ausnutzung der vollen 50000 Pferdekräfte verzichten und sich mit etwas weniger begnügen wollten. Dieses Resultat sei eben nur zu erreichen durch gänzliche Zerstörung der Schnellen, so behaupteten die Urheber des vorliegenden Projektes. Es überraschte uns damals nicht wenig, als eine Autorität auf diesem Gebiet, der jetzt vor kurzem verstorbene Miterbauer des Simplontunnels, Oberst Dr. Locher äußerte, es sei durchaus möglich, aus den Wasserkräften des Lauffen dieselbe Kraft zu gewinnen, ohne die Schnellen zu zerstören. Genaueres könne natürlich nur die Ausarbeitung eines Projektes ergeben. Der Bund Heimatschutz beauftragte daraufhin sofort den Obersten Locher mit der Aufstellung dieses Projektes, die Fertigstellung erlitt aber leider durch Erkrankung des Urhebers eine Verzögerung. Locher ging von einer Untertunnelung von Alt-Lauffenburg aus. Ein Stollen sollte durch den Berg getrieben werden, der dem Rheine schon oberhalb der Schnellen so viel Wasser abzapfen sollte, wie zur Erreichung von 50000 Pferdekräften an einer tieferen Stelle unterhalb der Schnellen nötig wäre. Die Schnellen selbst wären auf diese Weise erhalten worden, denn, und das ist das Bemerkenswerte dabei: der Rhein ist da oben im Sommer am wasserreichsten, weil er erst zu dieser Zeit die starken Zuflüsse erhält, die durch die späte Schneeschmelze entstehen. Im Hochsommer könnten also die Schnellen die starken Abzapfungen vertragen, denn dann ist mehr Wasser da, als die Kraftwerke verbrauchen können. Allerdings würden die Schnellen dann im Sommer weniger Wasser haben, als gewöhnlich, aber ein merkwürdiger Umstand kommt hier zu Hilfe und würde aus dem anscheinenden Mangel einen Vorzug machen: Die Schnellen sind nämlich bei niederem Wasserstand viel schöner, als bei hohem. Das ist bei näherem Zusehen sehr leicht erklärlich. Bei sehr hohem Wasserstande ist der Kessel vollkommen gefüllt, die interessanten Felsgestaltungen sind dann überflutet und die Wasser fließen weit ruhiger und weniger belebt daher, als wenn sie, bei niedrigerem Wasserstande, das geklüftete Felsenbett teilweise bloß legen und sich schäumend an ihnen brechen. Meine Bilder (Kw. XVIII, 1) waren bei recht niedrigem Wasserstand gemacht. Diesen Zustand hätten die Schnellen also auch bei Anlage der Kraftwerke nach dem Locherschen Projekte im Hochsommer behalten, also gerade dann, wenn die Mehrzahl der Reisenden sie aufgesucht hätten. Im Winter dagegen hätten bei dem dann niedrigen Wasserstande des Rheines die Schnellen häufig nahezu trocken gelegen. Das wäre das Opfer gewesen, das es gekostet hätte — jedenfalls ein kleineres, als die gänzliche Vernichtung.

Auch noch einige rein technische Vorzüge hätte nach den Darlegungen, die Oberst Locher in seiner Begleitschrift ziemlich genau ausführte, das Tunnelprojekt vor dem Stauprojekt gehabt. Es ist hier nicht der Ort, auf sie näher einzugehen, sondern es sei nur angedeutet, daß nach Locher die Geröllgeschiebe auf dem Rheingrunde bei dem Stauprojekt mehr Störung bereiten würden, als bei dem Tunnelprojekt, und daß die Betriebszeit bei dem letzteren im Jahre etwas länger sein würde, als bei dem ersteren. Allerdings würde sich das Tunnelprojekt in der Ausführung teurer stellen als das Stauprojekt. Aber der Billigdenkende

könnte doch wirklich fragen, ob die Erreichung beider Zwecke, die Ausnutzung der Wasserkräfte und die Erhaltung der Schnellen nicht eines Opfers wert wären.

Wir sind nicht durchgedrungen. Die badische Regierung hat unser Gesuch, das Locherſche Projekt anstatt des andern zur Ausführung zu bringen, ebenso abschlägig beschieden, wie die schweizerische entsprechende Vorstellungen des Dürerbundes, und das Schicksal der Schnellen ist besiegelt. Aber das Schicksal dieses Naturwunders, das jetzt für Geld verkauft wird, sollte uns allen in Deutschland eine Lehre sein. Wir können erkennen, wohin es führt, wenn weiter die Weltanschauung, die jetzt unsre Erde gestaltet, das Land regiert. Wir wollen an das weithallende Echo, das unser Aufruf für Lauffenburg in ganz Deutschland weckte, die Hoffnung anknüpfen, daß ein Erwachen unsres Volkes nahe ist. Es gibt bald neue Aufgaben, mit denen wir nicht zu spät kommen wollen.

Schultze-Naumburg



Für den Schutz der Heimat liegt dem preußischen Herrenhause ein neuer Gesetzentwurf vor. Er beschäftigt sich in drei Paragraphen mit Verunstaltungen von Straßen und Plätzen in geschlossenen Ortschaften. Es ist sehr erfreulich, daß Preußen sein Gesetz zum Schutz der Landschaft ebenso ausbauen will wie andere Bundesstaaten, Bayern, Württemberg, Hessen zum Beispiel. Endlich: man scheint doch auch den Sachverständigen ein Einspruchsrecht gewähren zu wollen. Aber nur „beinahe". Der Gemeindevorstand würde sie bei der Aufstellung des Entwurfes für das Ortsstatut zu hören haben, und in der Kommission, die der Gemeinde baupolizeilich zu gutachten hätte, sollen Sachverständige mitsprechen können, wenn sie bei Aufstellung des Statutes ihre Mitarbeit in der Kommission festgelegt haben. Wie man sieht: eine noch sehr bedingte und keine gesetzlich klar gewährleistete Mitarbeit.

Auch sie wird natürlich nicht vor baupolizeilichen Mißverständnissen schützen. Hildesheim ist ein Beispiel dafür. Dort besteht die Verordnung, daß innerhalb des alten Stadtteils nur im Stile bis etwa 1650 gebaut werden darf. Nun sind seit 1902 fast sämtliche Neubauten in der Stadt nach Vorschrift errichtet worden. Und der Erfolg? Der Stadtcharakter Hildesheims geht mehr und mehr verloren. Warum? Ein Sachverständiger hat kürzlich in einem Vortrage ausgeführt: Nicht die Einheitlichkeit des architektonischen Zeitstiles, sondern die der heimatlichen Bauweise verbürgte die Wahrung des Stadtbildes. In einer Hildesheimer Bauordnung sollte also nicht auf die historischen Stile in Deutschland, sondern nur auf die in Hildesheim hingewiesen sein. Außerdem käme bei der heute so beliebten Häufung alter Motive nichts gescheites heraus. Statt der alten Schlösser und Rathäuser sollten sich die Architekten die guten alten Bürgerhäuser zu Vorbildern nehmen, wenn sie einfache Privathäuser zu bauen haben. — Gewiß. Und sie nicht kopieren wollen! Sondern das, was an ihrer Grundrißlösung, an ihren Raumverhältnissen heute noch zweckmäßig und schön ist, mit den Bedürfnissen des heutigen Menschen und den räumlichen Gegebenheiten der heutigen Stadt in Einklang bringen. Hoffen wir, daß die Anwendung des neuen Gesetzes uns diesem Ziel näher bringe.

Für die Vogelschutznovelle, die jetzt im Reichstage beraten wird, scheint uns besonders wünschenswert ein gründliches Aufräumen mit jederlei Vorbehalten zugunsten des „Kram-

metsvogel"-Fangs. Solange wir den Nordlandsbewohnern ihre Drosseln zum Zwecke der Leckerei wegfangen, wenn sie im Winter zu uns kommen, dürfen wir uns nicht über die Italiener hoch erhaben dünken, denn daß bei diesen Arm und Reich Vögel brät, während es bei uns nur die Reichen tun, gibt uns doch kaum ein sittliches Uebergewicht. Das schlimmste ist, daß in den Drosselschlingen (die nebenbei noch widerlich grausam sind) auch heimische Singvögel zu Tausenden zugrunde gehen, die man dann, wenn sie etwa nicht auch „schmackhaft" sind, eben wegwirft. Die paar Vögel, die sich auch der „kleine Mann" im Käfig hält (wenn er ein Tier*freund* ist), was fallen sie überhaupt ins Gewicht gegen die Körbe auf Körbe mit Drosseln und andern Singvögeln, die der Schlecker, drei bis sechs zu einer Mahlzeit, vertilgt! Deshalb scheint uns das Verbot des „Krammetsvogel"-Fangs und Handels viel wichtiger und dringlicher, als das Verbot, lebende Singvögel zu verkaufen.

❀ *Kunstwart-Ausstattungs-Wünsche*

Jeder Herausgeber und jeder Verleger einer vornehmen Zeitschrift steht dem *Anzeigenteile* mit gemischten Gefühlen gegenüber. Er freut sich, wenn er wächst und gedeiht, denn es ist oft gar nicht möglich, die Kosten einer Zeitschrift ohne ihn zu decken, aber je mehr Anzeigen ein Blatt bekommt, je mehr Anzeigen muß es auch bringen, die einem „gegen den Strich" gehen. *Muß* es bringen, denn gerade ein vornehmes Blatt darf die Anzeigenpolizei nicht über das eine Gebiet hinaus erstrecken, auf dem allerdings sie aufs Strengste gehandhabt werden soll: über das sorgsame Fernhalten des Unsittlichen hinaus. Unanständige und zweideutige Anzeigen sollten unter allen Umständen, sollten auch dann abgewiesen werden, wenn sie ihre Blößen mit irgend einem Mäntelchen aus dem künstlerischen, literarischen oder wissenschaftlichen Interessengebiet bedecken. Aber damit genug. Wer im Anzeigenteile nur sprechen lassen wollte, was *seiner* Meinung, d. h. der des Blattes selber, *seinem* Geschmack, *seinen* Wünschen entspräche, zöge sich mit vollem Rechte den Vorwurf der Intoleranz, der Geschmackstyrannei, des Mundtotmachens zu. Das möchten wir auf allerhand Zuschriften hin wieder einmal unsre Leser freundlichst zu bedenken bitten. Geschmacklosigkeiten bei der Anzeigenanordnung, wie deren im vorigen Kunstwarthefte eine geschehen ist, sollen damit keineswegs entschuldigt, sollen nach aller Möglichkeit immer mehr vermieden werden. Aergert sich aber ein Leser an dem oder jenem sonst noch, so woll' er bedenken: ohne die Anzeigen und gerade ohne die *vor* dem Heft erscheinenden, wären z. B. unsre Kunstblätter in ihrer jetzigen Güte ganz unmöglich.

Gelegentlich unsrer *Bilderbeilagen* wird oft der Wunsch ausgesprochen: wir sollten sie mit der Bezeichnung des Heftes versehen, zu dem sie gehören. Das geht deshalb nicht an, weil wir wohl ausnahmsweise einmal für ein Heft (z. B. ein „Jubiläumsheft") von langer Hand her die Bilder fest bestimmen können, ganz unmöglich aber für *alle* Hefte. Unsre Kunstblätter sind jetzt zum allerkleinsten Teile schnell druckbare Autotypien, sie werden jetzt in mehr als einem halben Dutzend verschiedener Techniken hergestellt und manche müssen vier- und fünfmal durch verschiedenartige Pressen laufen, trocknen und wieder laufen, bis sie fertig sind. Zudem könnte ja ein unvorhergesehenes Ereignis, z. B. ein Todesfall oder das plötzliche Auftauchen einer wichtigen Kunsterscheinung, die schönsten Dispositionen mit

einem Mal umwerfen und alle Vordrucke falsch machen. Deshalb müssen wir die Lichtdrucke, Steindrucke, Farbendrucke, Kupferdrucke sozusagen „auf Vorrat" anfertigen, und oft können wir erst in den letzten Tagen übersehen, aus welchem Vorrat sich die Bilder für ein Heft zusammenstellen lassen.

Hinsichtlich unsrer „Losen Blätter" wird uns dann und wann der Wunsch mitgeteilt: wir möchten sie doch so einrichten, daß sie sich auslösen und aufheben lassen. Ihn zu erfüllen, würde einerseits aus technischen Gründen nicht angehen, dann aber auch deshalb nicht, weil bei weitem die Mehrzahl der Leser das Verbleiben der Losen Blätter im Zusammenhange des Textes wünscht.

Wie denken unsre Freunde über das neue Format der Notenbeilagen? Mit der Mehrzahl der bisherigen Zuschriften wird es dem früheren Formate vorgezogen. Wir bitten aber um weitere Meinungsäußerungen, denn vorläufig ist es ja nur probeweise eingeführt.

Unsere Bilder und Noten

Zu unsern Bildern ist heute an dieser Stelle nichts zu sagen. Denn das prachtvolle Bild von Carlos Grethe aus dem Hamburger Hafen spricht (aus rechter Entfernung gesehen!) ja wirklich eindringlich genug, und zu den vier Blättern nach August Hudlers edel-schlichten Skulpturen ist der Aufsatz von Georg Treu zu vergleichen.

Unsere diesmalige Notenbeilage bringt eine Probe aus Wilhelm Tapperts im Sommer erscheinenden Tabulaturenwerk, auf das die Subskription vom Verlag Leo Liepmannsohn in Berlin (SW Bernburgerstraße 14) kürzlich eröffnet worden ist. Am 15. Juni wird sie geschlossen. Vielleicht kommt diese Probe, deren Mitteilung uns die Liebenswürdigkeit Wilhelm Tapperts ermöglicht, nicht zu spät, um seiner Veröffentlichung auch aus den Reihen der Kunstwartleser noch einige Freunde zu gewinnen. Spielt man diese netten Stückchen auf dem Klavier, so wolle man stets eingedenk sein, daß es sich hier eben nicht um Klavierstücke handelt, sondern daß man sie sich in den Lautenklang gleichsam erst übersetzen muß.

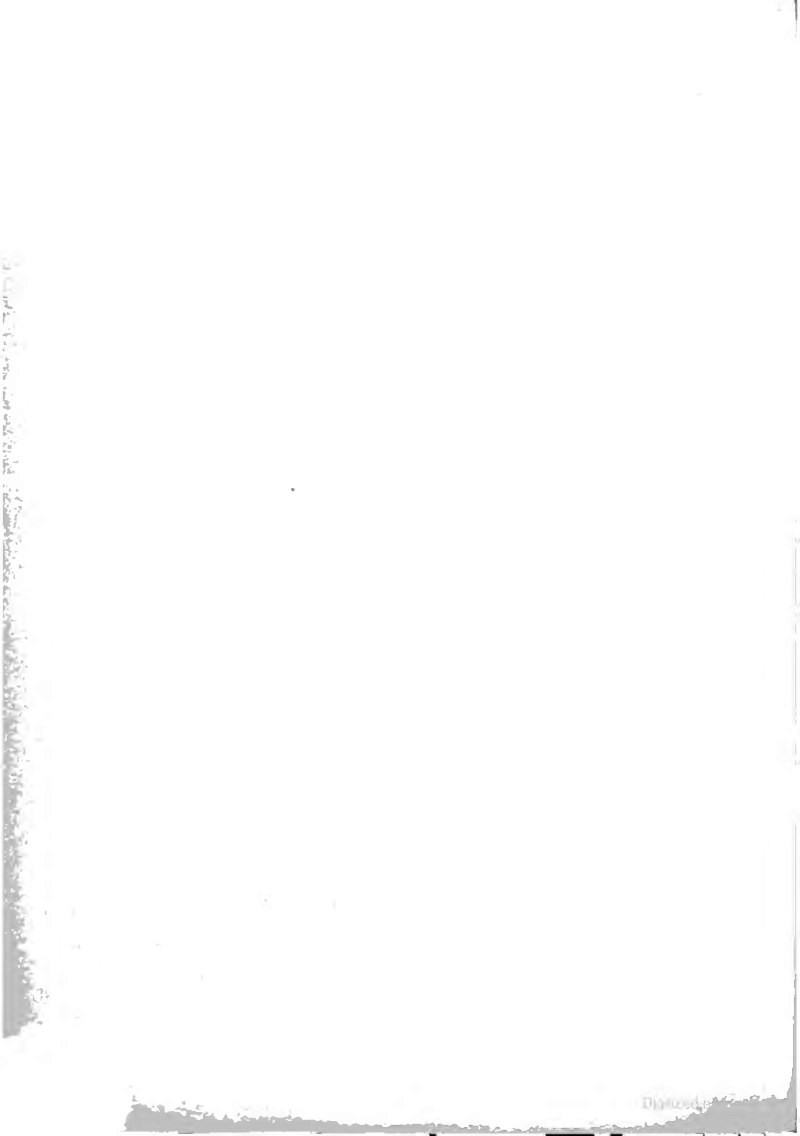


Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Loschwitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D W Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I



KW

AUGUST HUDLER





KW

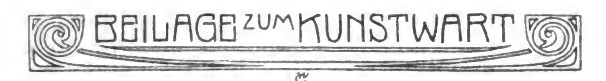
AUGUST HUDLER



AUGUST HUDLER

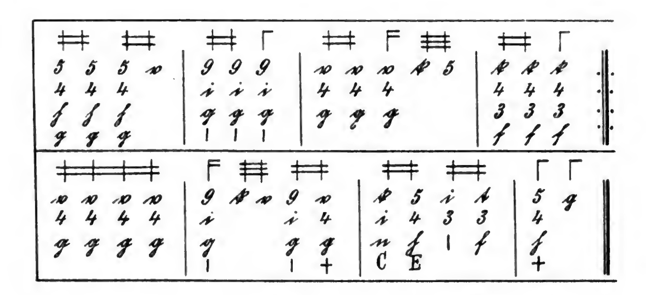


AUGUST HUDLER



DEUTSCHE TABULATUR für eine 6-CHÖRIGE LAUTE
(Aus einer Handschrift der Leipziger Stadtbibliothek; datiert 1619)

KLEINE MÄGDTLEIN
(Tanzlied)



Übertragen von W. T.





Aus dem im Sommer erscheinenden Buche „Sang und Klang aus alter Zeit" von Wilhelm Tappert (Berlin, Leo Liepmannsohn). Mit besonderer Erlaubnis W. Tapperts

Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München

DEUTSCHE TABULATUR für eine 6-CHÖRIGE LAUTE

(Aus HANS GERLE's „MUSICA TEUSCH", 1532 (Musica Teutsch!)

„ICH HET MIR EIN ENDLEIN FÜR GENUMMEN"

(Tanzlied)



XIX. 16
58715
Stich u Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig

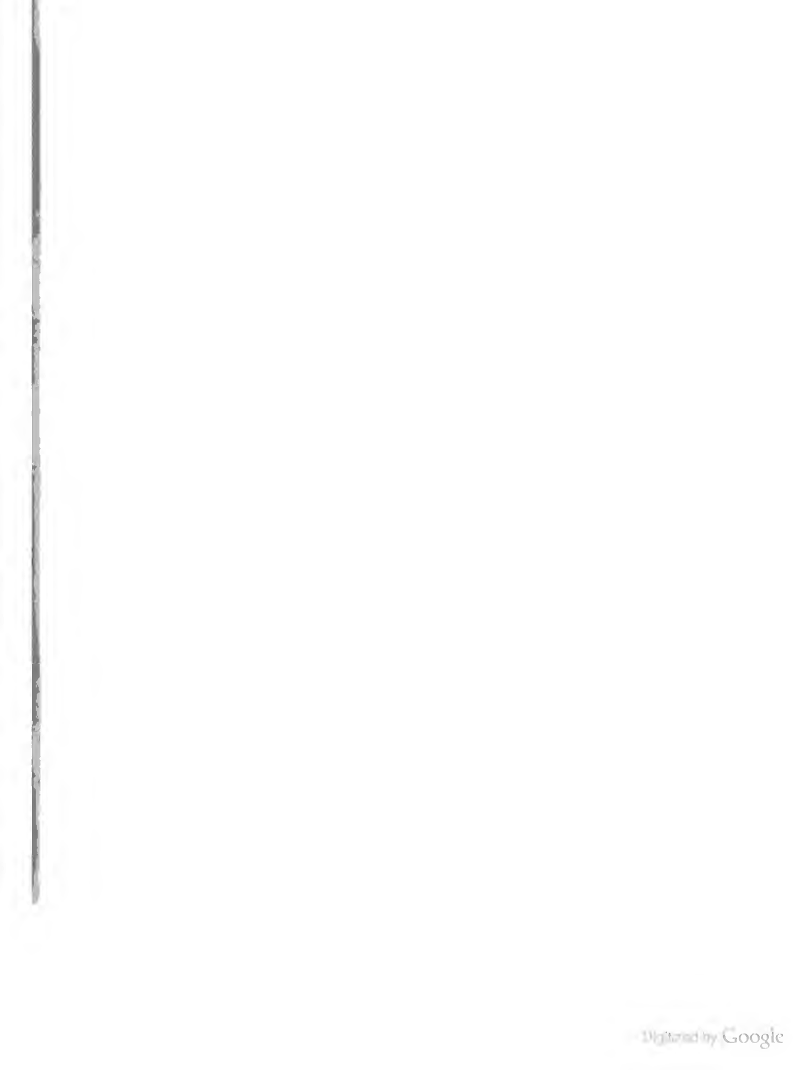


JAHRG. 19 HEFT 17

KUNSTWART

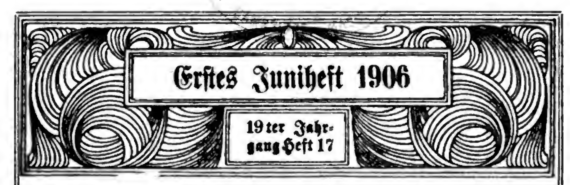
HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS
VERLEGT BEI GEORG D·W·CALLWEY IN MUENCHEN

INHALT DES ERSTEN JUNIHEFTES 1906





WALTER CONZ



Die Kultur der „guten Stube“

Es gibt symbolische Gewohnheiten, Abneigungen, Parolen, die weniger das meinen, was sie nennen, als daß sie ein gemeinschaftliches Einverständnis herzustellen suchen oder eine andere Lebensauffassung dokumentieren wollen. Wir schütteln den Kopf darüber, daß man in alten Zeiten um einen Kelch Kriege führen konnte; aber unsere geistigen Kriege werden nicht selten um gar nicht viel einleuchtendere Gegenstände geführt.

Ein solcher Zug eröffnet — für jeden Kundigen bedeutsam genug — Ibsens „Hedda Gabler“, dieses wunderbar verzwickte Stück, dessen Pointe darin liegt, daß zwei Lebensauffassungen, die ästhetenmäßige und die moralisierende, sich fortwährend gegenseitig ironisieren, und daß dennoch aus diesem Lustspielkonflikt eine Tragödie wird.

Hedda Gabler kann keine Ueberzüge auf den Möbeln leiden. Wie fühlen wir da mit! Fast ist es jetzt kein Symbol mehr, aber wir verstehen doch noch, wie gut es eine spießbürgerliche Moral traf, die alles Beste für einen Sonntag oder für Fremde bestimmte: gebraucht aber, am Alltag gebraucht zu werden, nein, dazu ist die Schönheit und alles, was zu ihr gehört, nicht da. Am Alltag soll man arbeiten, und arbeiten ist häßlich! Am Alltag soll man fasten. An Leib und an Seele. Wie ein Schulvorsteher tatsächlich versicherte, man dürfe den Kindern das Lernen nicht zu leicht machen, sie müßten lernen, was *arbeiten* ist — nämlich daß es eine Last ist!

Und so nehmen wir denn am Sonntag die Bezüge von den Möbeln und machen die gute Stube auf. Und für den Sommer, in den ersten Tagen des April, da nehmen wir die Bezüge auch von unseren — Denkmälern. Denn auch die Natur ist für uns eine gute Stube!

Man könnte vielleicht besser sagen: die Kunst. Denn die Natur ist es doch nicht ganz für uns; sonst würden wir nicht in die Lage kommen, darunter zu leiden, daß alle Stellen, die schön sein wollen, mit Bretterbuden garniert sind.

Ich weiß nun gar wohl, wie man diese schusterhaften Allüren reicher Städte entschuldigen kann. Marmorfiguren halten in unserem Klima den Winter nicht aus; eine einzige Nacht kann sie zerstören; und Marmorfiguren sind bekanntlich teuer. Ganz richtig! *Wenn* man also Marmorfiguren freistehend haben muß, so muß man sie den Winter über verpuppen. Aber muß man Marmorfiguren im Freien haben? Man sollte meinen, wenn sie unser Klima nicht aushalten, so wäre damit bewiesen, daß sie nicht hineingehören. Man hat schließlich doch

auch schon vor dem Marmorimport Steinfiguren in Deutschland gehabt! Wie stark sprechen die alten steinernen Rolande zu uns, die Heiligen an den alten Kirchen, die Steinschnitzereien an den Häusern! Und wenn der Stein, dem vollen Ansturm des Winters ausgesetzt, gar zu schnell verwittern sollte, — für welchen Menschen, der auch nur ein bißchen lebendiges (nicht museumgeborenes) Kunstgefühl hat, ist das eine Frage an den Packer statt an den Architekten!

Diese Sache ist gar zu bezeichnend dafür, was aus unserm Kunstgefühl durch die Renaissance geworden ist. Man studiere einmal, wie die Frage des figürlichen Schmuckes in einem Klima, das die Aufstellung ganz im Freien nicht duldet, in unseren mittelalterlichen Städten gelöst ist. An hohen Wänden, unter weiten Dächern, unter besonderen architektonisch eingegliederten Schutzdächern. Man kann ja freilich nicht wissen, wieweit das bewußt war, wieweit es nicht einfach dieser Meister andersartiges architektonisches Gefühl war, — ein Gefühl aber doch eben, das in diesem Klima seinen Gefahren und Möglichkeiten gewachsen war! Aber nein, so etwas geht für uns nicht mehr. Weshalb nicht? Weil die Griechen es nicht taten! Sie brauchten es nicht zu tun. So müßt ihr also das griechische Klima herbesorgen! Nichts einfacher: wir stecken unsre Kunst im Winter in Kisten; und damit wenigstens die Phantasie einen Anhalt habe, lassen wir die Kisten gleich an Ort und Stelle stehen; da kann dann jeder sich das Wunderschönste denken unter der Kiste! Gerade wie ein ordentlicher Park offenbar mit Pflanzen besetzt werden muß, die den Winter bei uns nicht vertragen. Aus der so unsäglich schönen nordischen Winterlandschaft wird dann je nach dem Grad der Vornehmheit eine Art offener Speicher mit strohverpackten Gegenständen, Möbeln oder was es sein mag.

Dies ist die eine Seite des Problems der guten Stube: Die Schönheit ist nicht für das Leben und den Gebrauch, eine Anschauung, die vom Schuster bis zum „Gottesgnaden"-Künstler herrscht. Die Belgier stecken ihr Denkmal der Arbeit in ein Museum, die Leipziger ihren Beethoven, auf den Plätzen und in den Gärten stehen die Winterkisten, und alle „hohe Kunst" spricht hellenisch, und wenn sie national sein will, Eddadeutsch, nur keine Sprache des Lebens. Warum auch? Das Volk, hörte ich neulich, versteht das, was bei Meunier Kunst ist, genau ebenso wenig, als es Feuerbach oder Klinger versteht. Und die Kunst, nicht wahr? die ist überall dieselbe; sie hat mit dem Leben nichts zu tun; es ist auch für den Künstler selbst durchaus nicht nötig, *das Leben* künstlerisch zu sehen; die „Schönheit" ist außerhalb des Lebens viel plausibler, sozusagen viel „reiner". Und es war sicherlich nur eine nationale Borniertheit, daß Herder, Lessing, Goethe nicht französisch dichteten wie Friedrich der Große und seine Kreise.

Dies ist, wie gesagt, die eine Seite des Problems der guten Stube: Die Kunst ist keine Sprache fürs Volk, das sie doch nicht verstehen würde. Was die Menschen erhebt, darf nicht aus ihnen wachsen, muß fremdher über sie kommen, in Kunst wie in Religion.

Das Problem hat aber noch eine andere Seite: Da alle höheren Mächte für unsere Kultur Fremdmächte sind, da sie nicht mehr aus der Natur stammen, so ist uns jedes Gefühl dafür fremd, daß die

höchste Schönheit aller Kunst erst in ihrem Wieder-Naturwerden erreicht wird.

Wie unsere neueste parvenuhafte Mode will, daß jede Hose wie eben aus der Schneiderwerkstatt frisch entlassen wirke, so sollen auch alle Stühle, Sofas, Bücher wirken, als kämen sie eben vom Lager. Und die Denkmäler, als wären sie frisch enthüllt. Dabei weiß man gar wohl die Schönheit der Ruine und der Patina zu schätzen. Aber man betrachtet das wie eine Spezialität; man ahnt nicht, daß sich darin ein Moment offenbart, das in aller Kunst wirksam ist, welche bodenwüchsig ist. Man unterscheidet die lebendige Kunst von der Ruine so, daß man meint, die lebendige solle so neu, die Ruine so alt wie möglich sein. Man ahnt nicht, daß erst zwischen beidem das eigentliche Leben der Kunst atmet, so gut wie das Leben des Menschen zwischen Geburt und Tod.

Was ist es denn, was uns an den Ruinen so gefällt? Ist es wirklich der Gegensatz zum Gebrauchsbau? Die romantische, sentimentale Empfindung des sehr hohen Alters, des schon nicht mehr Lebenden? Ist — um ein besonders schlagendes Beispiel zu nehmen — der Gegensatz zwischen dem wunderbaren Schlosse Chillon und dem erstaunlich scheußlichen Montreux, wie sie nebeneinander von dem einen selben Genfer See bespült werden, darin begründet, daß das Schloß nicht bewohnt ist? Ist es ihm denn überhaupt anzusehen, daß es unbewohnt ist? Wäre der Gegensatz im geringsten verändert, wenn man wüßte, daß im Schlosse Menschen wohnten? Doch erst, wenn sie das Schloß frisch anstrichen! Woran also liegt es? Es liegt ganz gewiß auch am Stil, an den großen geschlossenen Einheiten in Chillon und an den zappeligen affektierten Formen der Hotels von Montreux. Aber es liegt zugleich auch daran, daß Chillon in seiner Farbe der Natur angepaßt ist, sozusagen Naturfarbe hat, während die Häuser in Montreux sich bewußt aus der Natur abheben zu wollen scheinen. Sie schreien, sie betonen, daß sie nicht Natur sind.

Dies ist meinem Gefühl nach ein Hauptunterschied zwischen dem alten und dem schlechtmodernen Kunstempfinden, daß die Alten aus der Natur heraus und in sie hinein bauten, die Neuen aber aus einer gelehrten Kultur heraus und im Gegensatz zur Natur. Wenn man näher zusieht, wird einem klar, daß der unruhige Stil der Moderne und ihre Weißsucht, ihre Sucht nach Abhebung von der Natur, ihre Freude an der Neuheit, am Frischgestrichenen ein und derselben Quelle entstammen: Wir können kein unbefangenes Verhältnis mehr zur Natur finden, seit die künstliche Wiederbelebung der Antike uns nordischen Neuen die lebendige Verbindung abgeschnitten hat. Sie hat uns der Natur entgegengestellt als Erkennende, Wissenschaftliche, statt daß wir mit und in ihr und nur aus ihr heraus über sie fort Lebende wären. Wir fürchten die Natur, zum wenigsten respektieren wir sie nicht, — soweit sie nicht, notabene, Objekt einer Wissenschaft ist. Schloß Chillon, um bei diesem Beispiel zu bleiben, das, wie ich glaube, für alle, welche den Genfer See kennen, ein besonders lehrreiches und anschauliches ist — Schloß Chillon ist in seiner breiten Massigkeit wie aus dem mächtigen Geist dieses Sees und dieser Berge unmittelbar herausgebaut, es wirkt wie eine Zusammenfassung beider und ihrer Ein-

drücke, es spricht sie aus, es adelt die Landschaft, die Natur; Montreux dagegen ist wie über die Berge her aus irgend einer ortsfremden und überhaupt naturfremden Kultur heraus an den See gekommen, als wolle es ihn verhöhnen. Man muß es künstlich wegzudenken suchen, um die Landschaft überhaupt noch aufnehmen, die Sprache der Natur noch verstehen zu können. Wie wenn Schwerkranke freie Luft atmen sollen — sie müssen fest eingepackt werden in ihre Zimmerkissen, sonst vertragen sie sie nicht —, so ist es mit diesen Kulturkranken; sie wollen die weite freie Natur, aber sie müssen ihre Großstadtscheußlichkeiten und -unnatürlichkeiten mitnehmen; sie müssen ihren Komfort und die entsprechende Bauweise wieder antreffen, wenn sie die Natur vertragen sollen! Die Alten bauten auf das Naturwerden ihrer Kunst hin, und wir können das Naturwerden nicht vertragen und verhindern es künstlich mit grellem Weiß und Winterverpackung.

Schließlich ein Letztes, Lächerlichstes, das zugleich den inneren Zusammenhang unserer Kultur mit der Sitte der guten Stube am schmerzlichsten und auf eine fast rührende Weise offenbart: Das Hauptmotiv der guten Stube ist ja weder das Gefühl, daß die Schönheit unserem Leben fremd, eine Sache des Sonntagsstaates sei, noch auch die Sucht nach Neuheit, sondern beides hängt erst mit dem Hauptmotiv zusammen, der Dürftigkeit, der Notwendigkeit zu sparen.

Man muß die schönen Sachen, die doch teuer sind — wenigstens nach dem gewöhnlichen Geschmack, der seinerseits mit der Auffassung von der Kunst als etwas Nichtnatürlichem zusammenhängt —, man muß diese Sachen schonen; man hat nicht die Mittel, sie zu ersetzen, wenn sie „kaput" sind. So stehen wir zur Kunst. Wir sind kein Kunstvolk; Kunst ist uns nichts Natürliches; wenn dieses Denkmal verwittert — wer kann dann ein neues machen?

Also in die Emballage mit euch! Wenn ihr auch noch so sehr Werke einer bestimmten Epoche seid und ganz und gar nicht für die Ewigkeit, ihr seid doch Kunst, und Kunst ist kostspielig. Im „Großen Garten" zu Dresden steht irgendwo im Grünen ein äußerst unangenehmer Salonherr, der sich — peinlich! — ausgezogen hat und dabei eine überaus häßliche Krankheit offenbart — ich bin nicht Mediziner genug, um zu wissen, wie sie heißt, aber sie tritt in großen Fettpolstern an den Stellen, an welchen Muskeln sitzen könnten, zutage —, jedenfalls wegen dieser Fettsäcke wird er mit Beifall für einen Herkules ausgegeben. Für den Mann und für das empfindlichere Publikum wäre es am besten, wenn er so schnell wie möglich und so gründlich wie möglich verwitterte oder wenigstens „schmutzig" würde, um im Grün verschwinden zu können. Aber getreulichst jeden Winter, den es wird, packt man ihn in seine Kiste, und jeden Frühling kriecht er neu, unübersehbar und aufdringlich unter ihr hervor. In Luzern, das seine große altertümliche Schönheit noch immer nicht ganz tot gekriegt hat, was sehr bewundernswert ist, zeigt man in einer Art Jahrmarktsarrangement einen Löwen, nach einem Thorwaldsenschen Modell von irgend einem in eine natürliche Felswand hineingehauen, — ja, es könnte schön sein, oben wächst Gras, stehen Bäume, der Fels hat sogar Risse, ganz wie sonst ein natürlicher Felsen. Aber siehe da, die Risse sind mit Kalk verschmiert, damit sie nicht weiter reißen, und aus demselben Grund führt eine Blechröhre

sorgfältig die Feuchtigkeit unter dem Löwen weg. Jedermann wird dergleichen Beispiele in Masse wissen, wenn er sich besinnt. Die gute Stube! **Arthur Bonus**

Aus Treue untreu

Bei seinem letzten Münchener Gastspiel bot Kainz mit seiner Wiedergabe des Rudorff im „Rosenmontag" nicht nur einen echten Kunstgenuß: diese ungewöhnliche Leistung regte auch wieder einmal zu allgemeinerem Nachdenken über das Wesen und die höchsten Ziele der Schauspielkunst an. Die Rolle erschien nämlich in der Verlebendigung, die sie durch den berühmten Darsteller erfuhr, wie etwas, das man noch nicht kannte; was man sah und hörte, schien zunächst mit dem sentimentalen Theaterleutnant Hartlebens gar nichts gemein zu haben. Und doch sprach dann, wenigstens in uns Zuschauern „vom Fach", ein tieferes Gefühl mit jedem Akt lauter und überzeugter dafür, daß der Kainzsche Rudorff schon in der dichterischen Gestalt stecke, ja daß wir diese Gestalt eigentlich noch niemals so durchaus „richtig" verwirklicht gesehen hätten! Damit war man aber vor einen sonderbaren Widerspruch gestellt. Und ich glaube, es verlohnt sich, den Gründen dieses — um es gleich zu sagen: nur scheinbaren — Widerspruchs nachzuspüren; gerät man doch dabei auf Tatsachen, die bisher noch zu wenig beachtet wurden und die Korrektur gewisser antischauspielerischer Vorurteile nahelegen. Skeptiker könnten allerdings das Rätsel einfach mit der Behauptung erledigen, daß Kainz sich in Wahrheit um den Rudorff Hartlebens gar nicht gekümmert, aber durch eine lebensvolle und suggestionskräftige Eigenschöpfung die Illusion erweckt habe, als böte er trotz alledem eine Verwirklichung der Hartlebenschen Gestalt. Allein, wenn es sich um eine derartige Täuschung gehandelt hätte: konnten dann kritische Zuschauer *neben* dem Eindruck der „richtigen" Verwirklichung auch den eines auffallenden *Unterschieds* von der eigentlichen Leistung des Dichters haben? Das widerspräche doch den Gesetzen der Suggestion! Nein: in solchen Fällen, wie man sie bei jedem Darsteller von ungewöhnlicher Bedeutung beobachten kann, müssen die Gründe der fremdartigen und dennoch befriedigenden Wirkung ganz anderswo liegen.

Man nähert sich der Lösung des Rätsels, wenn man einzusehen versucht, auf welche Art die Leistung eines tüchtigen, aber nicht ungewöhnlichen Schauspielers sich aus produktiven und reproduktiven Tätigkeiten zusammensetzt. Die törichte Auffassung, daß alle positiven Leistungen der Schauspielkunst darin bestünden, einfach und lediglich zu *reproduzieren*: nämlich das, was der Dichter *produzierte*, braucht heute ebensowenig mehr widerlegt zu werden, wie der Anspruch eitler Mimen, für *nur* selbstschöpferisch zu gelten. Darüber, daß die künstlerische Gesamtleistung besagten tüchtigen Durchschnittsschauspielers sich aus schaffenden und nachschaffenden Tätigkeiten *zusammensetze*, kann unter Einsichtsvollen kein Zweifel mehr bestehen; es fragt sich nur, in welcher Weise diese Gesamtleistung aus beiden Elementen entsteht, welchen Anteil die Produktion, welchen die Reproduktion in der Regel daran hat. Um es nachdrücklich zu wiederholen: bei

einem tüchtigen Durchschnittsschauspieler, der alles leistet, was man von dem Darsteller verlangen darf; natürlich gibt es schlechte Schauspieler in Menge, die überhaupt nur schwache Reproduktionen der darstellerischen Leistungen namhafter Kollegen bieten. Es leuchtet aber unmittelbar ein, daß sich auch bei dem tüchtigen Schauspieler die durchaus selbständige Produktion darauf beschränkt, den Gestalten des Dichters eine entsprechende Körperlichkeit mit allen illusionskräftigen Einzelheiten der kontinuierlich fortschreitenden Bewegung, des lebensvollen Mienen- und Gebärdenspiels zu geben, indem der Darsteller kraft eigener Detail-Phantasie die dichterische Ausgestaltung nach dieser Seite hin vervollständigt und das so entstandene voll ausgeführte Phantasiebild mit seinen eigensten Kunstmitteln sinnenfällig verwirklicht. Auch Dramatiker, die ihre Werke mit einer Fülle von Personalbeschreibungen und Spielanmerkungen für die Darsteller spicken, müssen sachgemäß den allergrößten Teil der sinnlichen Einzelverlebendigung dem Eigenschaffen des Schauspielers überlassen, ja sie erschweren ihm diese Arbeit nur, sobald er hinreichend intelligent ist, das Wesentliche selbst zu erfassen: zwingen sie ihn doch zum Schaden einheitlicher Detailgestaltung, nebenher auch ihre Meinung zu berücksichtigen, in einer Sache, die er vermöge seiner praktischen Erfahrung meist auch im Sinne des Gedichts besser versteht, und die er eben schließlich doch allein leisten muß. Hingegen ist der tüchtige Durchschnittsschauspieler, wenn er eine vollwertige dichterische Gestalt darzustellen hat, durchaus Reproduzent in der phonetischen Verwirklichung und Nuancierung des Dialogs. Den Dialog schafft jeder echte Bühnendichter schon bis ins Einzelne des Tonfalls, der Dynamik, des Akzentes, des Tempos usw., weil er ihn beim Niederschreiben mindestens innerlich mitspricht oder gesprochen hört; selbst wenn alle „Anmerkungen" im Buche fehlen, liegt da die Nuancierung schon im dichterischen Worte selbst, jeder leistungsfähige Darsteller kann sie daraus entnehmen; der Grad seines Könnens entspricht hier lediglich dem Grade der Deutlichkeit, mit der ihm die Absichten des Gedichtes entgegentreten, und dem Grade der Treue, mit welcher er das Erkannte nachzubilden vermag.

Nun ist aber dem hervorragenden, dem genialen Schauspieler — freilich nur ihm — in der Betätigung seiner Kunst noch eine andere Leistung möglich, die an Vornehmheit, Wert und Verdienst vor allem, was er zur Vollendung des lebendigen Bühnenwerks beizusteuern vermag, den ersten Rang einnimmt, obwohl sie nicht ganz so selbständig schöpferisch ist wie das Schaffen des sinnlichen Details, sondern sich, wenn auch nur in einem höheren Betracht, von dem Dichter leiten läßt. Um diese vornehmste Möglichkeit schauspielerischen Schaffens richtig beurteilen zu können, muß man sich erst vergegenwärtigen, auf welche Weise das dramatische Dichtwerk entsteht, das dem Schauspieler zur Verwirklichung überantwortet ist. Für die Vorstellung der Laien liegt das höchst einfach. Der Dichter, meinen sie, nimmt eben die Feder zur Hand, wenn der Geist über ihn kommt, schreibt und schreibt mit der Unentwegtheit eines Automaten: und das göttliche Werk, das ihn nicht minder entzückt als die Welt, ist fertig. In Wahrheit produziert so kein Dichter, kein Künstler, am wenigsten ein „großer" und „gottbegnadeter", sondern ein selbstzufriedener Dilettant von Gottes Zorn.

Was echte Poeten zu allen Zeiten über den Vorgang ausplauderten, ist vielmehr im wesentlichen etwa das Folgende. Nach der ersten „Konzeption" eines Werks, die auf irgend welche Anregung hin meist blitzartig in einem Augenblick erfolgt und lediglich aus einer „Idee", einem sehr einfachen Komplex von Gedanken oder Gefühlen besteht, schießen aus diesem ersten Keim unwillkürlich, doch mit organischer Notwendigkeit und in hastigem Wachstum kompliziertere Vorstellungsreihen hervor und vereinigen sich vor der inneren Anschauung zu einem Ganzen: zu der idealen Essenz des künftigen Dichtwerks. Dieses Ideal ist eine Schöpfung des „Unbewußten" im Dichter, als solche aus dem Eigensten und Elementarsten, dem Tiefsten und Besten erwachsen, das er besitzt, von größter Intensität des seelischen Gehalts, aber dabei von ätherischer Schemenhaftigkeit, ohne logische Verankerung oder reale Greifbarkeit, ohne „Konturen" im Wirklichkeitssinne. Es ist eben nur die Seele des künftigen Werks, die da entstanden ist: die Seele, die noch keinen Körper hat, die aber nach entsprechender Verkörperung verlangt und auch alsbald nach dieser Richtung einen Druck auf die Willenstätigkeit des Dichters ausübt. Jetzt erst beginnt für ihn die eigentliche bewußte Arbeit, die zwar im einzelnen wieder durch glückliche „Inspiration", das heißt durch Mithilfe des „Unbewußten" erleichtert werden kann, im ganzen aber von ihm die äußerste Anspannung seiner sämtlichen Kräfte fordert: seines Verstandes wie seines Gefühls, seiner Welterfahrung wie seiner Phantasie, seines Urteils wie seiner Selbstkritik, seines Geschmackes wie seiner formellen Technik. Es gilt, die „Seele" Fleisch werden zu lassen, für die Einbildungskraft ein Gebilde von festumrissenen Situationen, Gestalten, Vorgängen und Reden zu schaffen, das in seiner Bühnenverwirklichung dem empfänglichen Zuschauer jene nach Verkörperung ringende „Seele" als inneres Ergebnis liefert, weil es ein vollkommen treuer Ausdruck jener „Seele" ist, sodaß sie durch das Medium der bestimmten, ihrem Wesen entsprechenden äußeren Erscheinung sich anderen Menschen zu zeigen und mitzuteilen vermag. Wohl niemals indessen ist dem Dichter diese Arbeit mit restloser Vollkommenheit gelungen. Es fehlte nie an schmerzlichen Versicherungen der Dramatiker, auch der bedeutendsten, daß sie vieles innerlich weit schöner und kraftvoller geschaut hätten, als sie es in die feste Form zu bannen vermochten.

Diese hundertfach bestätigte Tatsache gibt nun Schauspielern von ungewöhnlicher Begabung die Möglichkeit einer ganz besonderen künstlerischen Leistung. Wenngleich die zeugende „Seele" eines dramatischen Dichtwerks und damit auch die seelische Essenz seiner einzelnen menschlichen Gestalten, die in ursprünglicher Reinheit von dem Dichter selbst empfunden wurde, in dessen vorliegendem Elaborat nur zu unvollkommener, ja vielleicht sehr geringer Geltung kam, so kann sich diese seelische Essenz einem besonders einsichtsvollen und feinfühligen Darsteller bei hingebender Vertiefung in das Werk doch deutlich offenbaren. Sobald aber ein solcher Schauspieler diese ursprüngliche „Seele" einer Gestalt, die er spielen soll, annähernd erfaßt hat, kann er dem Dichter auch auf dessen eigenstem Arbeitsgebiet wesentlich zu Hilfe kommen, indem er mit ihm in der ersten Gestaltung des seelischen Urbilds wetteifert, die Arbeit des Dramatikers über ihre Leistungsgrenzen hinaus

ergänzend, eventuell sogar berichtigend. Selbst letzteres ist bei hinreichend feinem Takt oft genug ohne pietätlose Ignorierung der vom Dichter geschaffenen Form möglich: und in solchen Fällen steht dann der Zuschauer vor überraschenden Erscheinungen, wie uns eine in der Kainzschen Wiedergabe des Rudorff entgegentrat. Die Lösung des bloß scheinbaren Widerspruchs ist nun klar: die schauspielerische Leistung befriedigt in solchen Fällen bei aller Abweichung von dem eigentlichen Stücke als dichtertreue Verkörperung, weil sie nach der dichterischen Seele des Stückes gestaltet ist, und zwar glücklicher, als der Dichter selbst diese Gestaltung vorzuzeichnen vermochte.

Daß eine derartige Freiheit die Gefahr schlimmsten Mißbrauchs mit sich brächte, sobald man sie ganz allgemein den Schauspielern zugestehen wollte, ist klar. Quod licet Jovi, non licet bovi: und auch den diis minorum gentium ist es nicht erlaubt. Mit innerem Schauen bis zu der lebenspendenden Quelle eines dramatischen Dichtwerks vorzudringen, wird immer nur einzelnen wenigen Darstellern gegeben sein. Gott behüte uns davor, daß jeder mittelmäßige oder gar jeder schlechte Schauspieler gescheiter sein wollte als der Dichter! Anderseits brauchte diese Betrachtung sich auch nicht mit dem gewiß unleugbaren Faktum auseinanderzusetzen, daß die Marionettenfiguren undichterischer Machwerke selbst durch Darsteller von bescheidenster Leistungsfähigkeit korrigiert und bis zu einem gewissen Grad lebendig gemacht werden können, ja daß man derlei „selbstschöpferische" Belebungsversuche von jedem halbwegs brauchbaren Schauspieler als Theaterroutine verlangt. Hier sollte lediglich das natürliche Verhältnis bedeutender Darsteller zu respektablen Dichtwerken beleuchtet und gezeigt werden, wie dieses Verhältnis schauspielerische Leistungen ermöglicht, die einer Dichtung just dadurch am treuesten dienen, daß sie sich von dem Dichter emanzipieren.

Hanns von Gumppenberg

Das Malerische im musikalischen Drama

(unter Berücksichtigung der neuen Wiener Bestrebungen)

Die von Wagner gewollte völlige Uebereinstimmung der Szene mit der Musik bei der Verlebendigung des musikalischen Dramas ist schwerer zu bewirken, als sich der Laie gemeiniglich vorstellen mag. Die zur Erzielung eines vollkommenen künstlerischen Eindruckes nötige Harmonie in der Verwendung der szenischen Ausdrucksmittel und deren Parallelismus mit dem Wort- und Tonausdruck ist eben eine sehr komplizierte Sache, die nur dann einfach wie etwas Selbstverständliches wirkt, wenn alle Schwierigkeiten überwunden und ein idealer Einklang aller in Betracht kommenden Faktoren erreicht worden ist.

Am schwierigsten gestaltet sich wohl das Zusammenstimmen der Gebärde des Darstellers mit der musikalischen Diktion; denn es kommen hierbei nicht nur Rhythmus und Zeitmaß, sondern auch die feineren Elemente des Melos und der Harmonik, ja sogar die Klangfarbe in Betracht. Sie alle zusammen bilden ja erst einen den subtilsten Empfindungswerten gerecht werdenden musikalischen Organismus, in dem jeder Nerv von der Bühne herab motiviert

werden muß. Die Gebärde stellt genau ebenso den sichtbaren Empfindungsausdruck dar, wie die Musik den hörbaren. Sieht man von den vorwiegend knappen musikalischen Phrasen wesentlich rhythmischer Art ab, die meist kurze physische Vorgänge begleiten und darum leicht durch Gebärden zu versinnlichen sind, so bietet vor allem der Umstand, daß die Musik, je mehr sie der seelischen Empfindung nachgeht, alles verbreitert, oft das größte Hindernis einer natürlichen schauspielerischen Darstellung. Die Gebärde begleitet meist das mehr oder minder rasch gesprochene Wort, muß daher, wenn sie hinter diesem nicht zurückbleiben und ihm nicht nachhinken soll, ebenso kurz und präzis sein wie dieses. In diesem Punkte befindet sie sich einer breit ausladenden Musik gegenüber sehr im Nachteile, will sie nicht den peinlichen Eindruck des Verlegenen, Ratlosen oder Unnatürlichen machen. Besser steht es hier schon mit dem bloßen Mienenspiel. Auf dieses hat daher der kluge Darsteller manches zu übertragen, was er mit Hand-, Arm- und anderen Bewegungen vergeblich entsprechend auszudrücken sich bemühen würde. Die Modulation des Gesichtsausdruckes bildet also ein dankbares Korrelat zur musikalisch langsamen Bewegung.* Einem empfindungsreichen und gewandten Schauspieler, dem eine musikalische Natur eigen ist, bietet sich hier eine unerschöpfliche Gelegenheit, seine Seele nach außen zu projizieren. Hat er dieses Vermögen, so wird er seine großen Bewegungen nach Möglichkeit einzuschränken suchen und nur in besonders wichtigen Momenten davon Gebrauch machen. Es lohnte sich, über besonders interessante Aufgaben dieser Art eigene Abhandlungen zu schreiben; denn in Fällen, denen der Durchschnittsopernsänger hilflos gegenübersteht, weiß der Regisseur meist auch keinen Rat, sodaß er darauf angewiesen ist, seine Zuflucht zur Schablone, oder wie er sie euphemistisch nennt: zur Tradition zu nehmen. Nun ist aber Kunstübung etwas Lebendiges, Fluktuierendes und steht daher im Zeichen steter Entwickelung, kann und darf sich also mit dem starren Festhalten an Mustern nicht begnügen. Es ist ferner zu bedenken, daß das, was bei dem einen Darsteller als vortrefflich empfunden wird, bei einem anderen geradezu geschmacklos wirken kann, wenn es seiner natürlichen Veranlagung nicht entspricht. Hier können nur die stets relativen Gesetze gelten, die ein erlesener künstlerischer Geschmack von Fall zu Fall diktiert. Ich verweise nur auf die außerordentlichen Aufgaben, die die Schlußszene der „Walküre", das Erwachen Brünnhildens und die darauffolgende Szene im „Siegfried" sowie zahlreiche Momente im „Tristan" für die Darsteller bilden. Nur ganz große Künstler werden sie erschöpfend zu lösen imstande sein. Ihnen allein ist eine Selbständigkeit gegeben, die darum nie in Eigenmächtigkeit gegenüber dem Urheberwillen ausarten kann, weil sie

* Vorgreifend sei hier auf die schöne Uebereinstimmung zwischen der Allmählichkeit von Sonnenauf- und Untergängen, Dämmerungen usw. in natürlicher szenischer Darstellung mit Hilfe einer geschickt gehandhabten Beleuchtungskunst und der dazu geschriebenen schildernden Musik hingewiesen. Hier haben wir es mit einer Modulation des Lichtes zu tun.

ihren Ausdruckswillen aus dem tief innerlichen Begreifen des Kunstwerkes heraus zu gestalten vermag.

Hatten wir es hierin nur mit der persönlichen Ausdruckskunst des Darstellers zu tun (Plastik des Körperlichen, Gebärdenkunst, Tanzkunst im weitesten Sinne), sodaß von einem spezifisch Malerischen noch nicht recht die Rede sein konnte, so tritt dieses in der für das Drama so wichtigen Gestaltung der Szene in seine Rechte.

Bevor ich jedoch darauf näher eingehe, möchte ich den geneigten Leser noch zu einer kleinen allgemeinen Betrachtung über das Wesen des Gesamtkunstwerkes einladen. In harmonisch veranlagten großzügigen Künstlernaturen machte sich von je das Bedürfnis des Aufgehens der Einzelkünste in eine dem ganzen Menschen und allen seinen Sinnen zugängliche Allkunst geltend. Beispiele gibt es dafür genug in der Geschichte der Kunst. Wagner war nicht der erste, der diese Allkunst anstrebte; er war nur derjenige, der mit sicherem Blick erkannte, daß sie nur im Drama und durch dieses zu verwirklichen sei. Es ist hier nicht der Ort, die Wagnerschen Anschauungen vom Gesamtkunstwerk zu entwickeln. Genug: alle Künste sollen im Dienste des Dramas stehen. Daß es sich hiebei um kein Utopien handelte, beweist die elementare Wirkung des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes auf jedes kunstempfängliche Gemüt und auf jeden Menschen, dessen Sinnesorgane normal entwickelt sind.

Das Werk Wagners ließ aber strebende Kunstgeister nicht ruhen, in deren Begabung das Schwergewicht (und ein solches hat jede) nicht — wie bei Wagner — auf dem musikalischen, sondern auf einem anderen künstlerischen Sondergebiete lag. Als ein solcher trat uns beispielsweise Max Klinger entgegen. Sollte nicht vielleicht — mochte er sich gesagt haben — die schöne und große Idee des Gesamtkunstwerkes auf andere Weise zu verwirklichen sein, als in der Wagners, in der ihm seine eigene Kunst, die Malerei, zu stiefmütterlich bedacht zu sein schien. Auch hier sehen wir eine Sonderbestrebung zum Anwalte einer Kunst sich aufwerfen, die wohl eine Vielkunst, nie aber ein Gesamtkunstwerk werden konnte. Die Erkenntnis, daß nur das den ganzen Menschen in sich fassende Drama der Nährboden der Allkunst sein kann, scheint ihm nicht aufgegangen zu sein. Wagner, der große Musiker, verleugnete aber in der Erkenntnis vom allumfassenden Wesen des Dramas bis zu einer gewissen Grenze den Musiker in sich und sagte es deutlich: ich bin kein Musiker, sondern Dramatiker. Er, der Musiker, war es, der seine Kunst in ihre Grenzen wies und der von ihr nur so viel verwendete, als dem Drama frommte. Und damit erfüllte er die Sehnsucht fast aller hervorragenden Dramatiker, die ihm vorangegangen waren, deren persönliche Veranlagung aber nicht genügte, um das Ideal des Gesamtkunstwerkes selbst zu gestalten.

Um wieder auf Klinger zu kommen: Seiner Allkunst („Christus im Olymp", „Beethoven", „Brahms-Phantasien" sind verschiedenartige Versuche auf diesem Gebiete) fehlen die zeitlichen Künste ganz; sie feiern zugunsten der räumlichen; oder besser: die zeitlichen Künste (Dichtkunst und Musik) sind in Klingers Kunst nur

latent. Im „Christus im Olymp" haben wir neben der Flächen- und Formenkunst gedachte oder empfundene Poesie, im „Beethoven" und in den „Brahms-Phantasien" gedachte oder empfundene Musik. Dieses Vielerlei ist aber weit weniger als die volle Ausschöpfung des Inhaltes durch eine einzige Kunst, wie sie uns in Michelangelos „Moses", in Schillers „Glocke", in Mozarts „Jupiter-Symphonie" gegenübertritt. Der natürliche Vereinigungspunkt, wie er einzig durch das Drama gegeben ist, fehlt in den genannten Werken Klingers, weshalb sie auch keine reine Kunststimmung auszulösen vermögen.* Ein anderes Gesamtkunstwerk als das Drama ist eben undenkbar. Einige Maler haben aber den eben geschilderten Mangel erkannt. Sie versuchten es infolgedessen, ihre Kunst der Gesamtkunst dienlich zu machen, indem sie den hier in Frage kommenden Zweig den Schwesterkünsten, die bisher das erste Wort im Drama gesprochen hatten, ebenbürtig zu machen sich bestrebten. Sie bemühten sich, die bisher von ihren Kollegen ziemlich verächtlich behandelte Dekorationsmalerei zu einer würdigen Höhe zu heben. Die Malerei hat im Drama ein arges Hindernis zu überwinden: man verlangt vom Künstler das Aufgeben des Persönlichen und von ihr selbst, daß sie das Dargestellte nicht nur bedeute, sondern daß sie es sei. Diese Forderung kann sie aber nur in sehr unvollkommener Weise erfüllen. Je mehr sie der Bühne dienen will, desto mehr ist sie gezwungen, ihre Reinheit aufzugeben; denn sie muß zum Teile darauf verzichten, Flächenkunst zu sein, was so viel heißt, als sich bis zu einem gewissen Grade ihres Wesens entäußern. Einesteils operiert sie mit der Flächentäuschung und läßt es doch zu, daß leibliche Menschen (die allerdings auch nur das vorstellen, was das Drama von ihnen verlangt) sich vor und neben ihr bewegen. Um diese Unzukömmlichkeit einigermaßen auszugleichen, muß sie auch das Körperliche in ihr Bereich ziehen: die Kulissen und Soffitten, der Bau, die Praktikables sind die notgedrungenen Hilfsmittel hierzu, und ihnen muß sich die Flächenkunst, so gut es eben geht, anpassen. Dadurch wird die Malerei zu einer Kompromißkunst herabgedrückt und büßt ihre Reinheit und damit einen Teil ihrer Würde ein. Weniger noch als die Musik kann die Malerei im Drama ganz aufgehen. Ihre Sonderwerte muß sie im Dienste des Dramas sogar mehr einschränken als alle anderen Künste. Dazu kommt noch als drittes der unvermeidliche Verzicht auf die in ihr selbst zum Ausdrucke gebrachten Lichtwirkungen. Die Bühne läßt es nicht zu, daß die Beleuchtung in der gemalten Fläche selbst liegt, da sie keine starre Ruhe duldet; die wechselnde Beleuchtung muß also von außen kommen, und diese Realität des wechselnden Lichtes, in die Idealität des Malerischen getragen, ist und bleibt eine Brutalität. Sie möglichst zu verringern oder eigentlich: sie möglichst wenig fühlbar zu machen, ist die Aufgabe der Malerei für die Szene; in ihrer Erfüllung

* Wir brauchen kaum zu betonen, daß wir dem verehrten Verfasser bei dieser Vergleichung der Klingerschen Kunst mit der Wagnerschen nicht bis zu allen seinen Urteilen folgen möchten.

besteht das Opfer, das die Sonderkunst dem Gesamtkunstwerke bringen muß, wenn sie nicht dessen Harmonie stören will.

Aber noch etwas beeinträchtigt ihre Reinheit: das nämlich, daß fast jeder Beschauer das gemalte Objekt — entsprechend dem von ihm im Theatersaal eingenommenen Platze — unter einem anderen Gesichtswinkel, also in perspektivischer Verzerrung, erblickt. Wir sehen also, daß die Malerei für die Bühne mit einer Anzahl von Umständen zu rechnen hat, die von ihr eine weit größere Selbstverleugnung fordern, als sie die Bühne den anderen Künsten zumutet, Umständen, die sogar die Grundlagen ihres Wesens empfindlich verrücken.

Der Maler der Bühne wird also, wenn er aus innerer Ueberzeugung sich dem Dienste der künstlerischen Allmutter, des Dramas, widmet, ein großes und völlig neuartiges Problem zu lösen haben, mit dem die Lösung anderer Probleme Hand in Hand gehen müßte. Ein solches ist vor allem die Beleuchtungsfrage. Solange diese noch nicht befriedigend gelöst ist, solange noch immer das Rampenlicht statt des naturgemäßen (weil der Sonnenlage entsprechenderen) Oberlichtes* die Herrschaft behauptet, solange wir durch theatralische Forderungen genötigt werden, die perspektivisch bemalte Fläche der Hinterprospekte mit einfarbigem Lichte zu bewerfen — von den dadurch erzeugten unnatürlichen Schatten, die vor ihr angebrachte Objekte erzeugen (man denke an den „Feuerzauber" und seine Folgen), gar nicht zu reden —, so lange können wir von einer idealen szenischen Täuschung nicht sprechen. — Wird dieses Problem je gelöst werden? Ist es überhaupt zu lösen?

Wenn man die unterordnende Tat Wagners mit Recht als einen Triumph seiner allgemeinen künstlerischen Erkenntnis bezeichnet, so muß man freilich auch zugeben, daß es ihm leichter fallen mußte, seine musikalische Kunst in den Dienst *seines eigenen* Dramas zu stellen, als dem Bühnenmaler, der seine Kunst erst beschneiden und sie dann dem Drama eines anderen zur Verfügung zu stellen und anzupassen hat. Nur echter Idealismus vermag es, die eigene Person hinter dem angestrebten Ideale zurücktreten zu lassen.

Wagners Dramen boten den Dekorationsmalern so bedeutende und neuartige Aufgaben, daß wir seit ihrem Erscheinen in der Tat eine neue Aera in der naturgetreuen und stimmungsvollen Gestaltung des Bühnenbildes zu verzeichnen haben. War es doch von jeher so, daß die vom Künstler gestellten Aufgaben eine beträchtliche Hebung und Vervollkommnung der Technik im Gefolge hatten. Kaum war aber eine gewisse schöne Höhe erreicht, so trat der in der Geschichte aller Künste sich stets wiederholende Fall ein, daß Uebereifer die gesteckten Grenzen überschritt. So eben auch hier. An Stelle der glücklich erreichten Harmonie der Künste trat ihr gegenseitiger Wettkampf. Was die Musik in der vorwagnerischen

* Die Versuche der Wiener Hofoper auf diesem Gebiete haben bisher den Uebelstand nicht zu beseitigen vermocht, daß das Mienenspiel der von oben beleuchteten Darsteller meist der Undeutlichkeit oder Entstellung anheimfällt.

Oper sich angemaßt, indem sie die Herrschaft an sich riß, das tat nun die durch ihr vorgeschrittenes Können übermütig gewordene Malerei. Es ergab sich die gemalte Oper.* Durch die Präponderanz des Malerischen wurde also die unbestreitbar erhabene Idee des Gesamtkunstwerkes in der Praxis neuerdings illusorisch. Das von Wagner angestrebte Gleichmaß der Künste war durchbrochen, und abermals hatte eine Dienerin des Gesamtkunstwerkes einen usurpierten Thron bestiegen. Es scheint, daß der in der Natur der Dinge tief begründete Wettkampf der Künste um das Supremat nicht enden wird, bevor nicht der Künstler kommt, der in der Tat nicht nur Dichtung und Musik schafft, sondern auch die Szene malerisch selbst gestaltet und womöglich auch noch eine Hauptgestalt seines Dramas als singender Schauspieler selbst darstellt . . .

Richard Wagner hat mit der Schaffung des musikalischen Dramas eine starke Verinnerlichung des Dramas herbeigeführt. Das pragmatische Moment tritt bei jedem folgenden seiner Werke mehr hinter dem psychischen zurück. Mit der Zunahme des inneren Lebens verminderte sich das äußere. Hier hatte die Musik eine Aufgabe, die ihr das rein pragmatische Drama nicht bieten konnte. Eine gewisse Ruhe trat hervor, eine Ruhe, die der Ausbreitung der musikalischen Seele keine Hindernisse mehr bereitete. Ohne die Gegensätze, diesen Nerv jeder dramatischen Wirkung, zu vernachlässigen, richtete Wagner einen harmonischen Bau auf, dessen Einheitlichkeit alles auf diesem Gebiete Vorhergegangene weit hinter sich zurückließ. „Tristan", „Walküre", „Siegfried", „Parsifal" sind die hervorragendsten Zeugnisse dafür. Im schroffen Gegensatze dazu stehen die musikalischen Bühnenwerke der sogenannten „Veristen" Italiens. Dort alles breite Darstellung, würdevoller Gang, Hinableuchten in die Tiefe der Seelen, hier höchste Unrast, Buntheit und Unvermitteltheit der Vorgänge, sich überstürzende Knappheit. Dort ist die Musik Wesensteil der inneren Vorgänge, hier nur eine mehr oder minder charakteristische Begleiterscheinung. In Deutschland folgte einer kurzen unseligen Zeit blinder Nachäffung der veristischen Werke neuestens ein Streben nach erhöhter Sammlung, ein Sich-versenken in die Geheimnisse

* Hierher gehört die neue Wiener Inszenierung des „Fidelio". Dieses ganz und gar innerliche Werk verträgt eine so glanzvolle malerische Gestaltung der Szene umso weniger, als auch Beethovens orchestrale Farbengebung jeder Sinnlichkeit bar und nur auf den Seelenton gestimmt ist. Schlichtheit des Dekorativen würde hier also stilvoller wirken, weil sie diesem einzigartigen Werke und seiner erhaben-ernsten Stimmung eine intensivere Sammlung sichern würde, als noch so schöne und stilgetreue Dekorationen es vermögen, als welche die Rollers und Kautzkys unbedingt gelten müssen.

Anders steht es um die Wiesbadener Inszenierung des Weberschen „Oberon", die dem Märchenstoffe und dem Klang- und Stimmungszauber der Musik noch erhöhte Wirkung verleiht, dürfen doch die phantasievollen Dekorationen von Kautzky und Rottanara gemalte Gedichte genannt werden. In diesem Falle kann also von einem Ueberwiegen einer Kunst gegen die anderen nicht die Rede sein.

des Zusammenhanges zwischen der Seele des Menschen und der ihn umgebenden Natur. Man knüpfte direkt an Wagners Einbeziehung der Natur ins Drama an, ließ aber dagegen das persönlich Menschliche etwas zurücktreten. Dadurch ergab sich von selbst die Möglichkeit einer erhöhten Uebereinstimmung zwischen dem Musikalischen und Malerischen. Das „Rheingold" mit seiner offenkundigen Personifikation der Naturmächte bildete den natürlichen Ausgangspunkt für die neuesten Bestrebungen, mit welchen die Wiener Hofoper mutig voranschreitet. Aus dem Schoße des Wagnerschen Kunstwerkes entsprangen also unwillkürlich die Keime eines neuen Darstellungsstils, in dem das Pragmatische hinter dem Plastisch-Koloristischen und das Wechselnde zugunsten des Beharrenden zurücktreten zu sollen scheint, wodurch das Räumliche die Oberhand über das Zeitliche gewänne.

Wagners Werke eignen sich aber nur zum geringen Teile zu diesen wohlgemeinten Versuchen, und ich meine, es müßten erst Werke aus dem Geiste dieses modernen Stils heraus geschaffen werden, um ihn voll ins Leben treten lassen zu können. Je ruhiger die Aufgabe, eine desto vollkommenere Uebereinstimmung ist zwischen dem Malerischen und Musikalischen erreichbar.*

Je mehr das moderne naturalistische Drama die Pflege des Allzumenschlichen (vielleicht besser Allzuirdischen) und Besonderen auf die Spitze treibt, desto mehr macht sich auf der anderen Seite das Bedürfnis nach dem Idealmenschlichen (vielleicht besser: Uebermenschlichen) und Typischen geltend; dort das Leben wie es ist, hier ideale Lebenswerte und Befriedigung metaphysischer Bedürfnisse. Dort verbietet sich die Mitwirkung der Musik von selbst, hier kann sie ihre höchste Aufgabe erfüllen. Die Sehnsucht nach einer reineren Welt und nach ihrer harmonischen Ruhe macht sich geltend.

Als ich das erste Mal Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" genoß, war es mir sofort klar, daß hier etwas Neues im oben bezeichneten Sinne gewollt werde. Farbe und Ton fließen hier ähnlich ineinander, wie bei Wagner Wort und Ton. Sie verschmelzen zu unlöslicher Einheit. Dazu gehört aber noch mehr als das Werk des Wort- und des Tondichters. Der Farben- und Formendichter muß mitwirken, wenn die Wirkung nicht versagen soll. Bühnen, die über solche Möglichkeiten nicht verfügen, lassen am besten die Hand von einem derartigen Werke. Farbensymphonien (man denke an Arnold Böcklin!) mit dazu gestimmten Tönen und mit einer allegorischen, wenig bewegten Handlung — dazu bedarf es einer Bühne, wenngleich deren wichtigste Forderungen dabei in den Hintergrund gestellt erscheinen. (Warum sollte es nicht auch „undramatische" Werke auf der Bühne geben?)

Es ist bezeichnend, daß ein ursprünglich nicht für die Bühne gedachtes Werk diesem Stil die ergiebigste Nahrung zuführte: Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth". Hier hatte man für die

---

* Wer denkt da nicht an die analogen Wirkungen der Gluckschen Kunst zurück?

Gestaltung des Szenischen völlig freie Hand, weil man gegen keinerlei Vorschriften des Schöpfers verstoßen konnte, da solche eben nicht vorhanden waren. Trotz des Mangels einer organischen und spannenden Handlung war in Wien die Wirkung des Werkes auf der Bühne eine weit intensivere als im Konzertsaal. Man hatte eben die korrespondierenden Werte der Künste mit feinem Gefühle zusammengestimmt. Darum eignen sich Werke mit symbolischen, allegorischen, mystischen, übersinnlichen Vorgängen am besten für diese neue Bühnenkunst.

Wie schon hervorgehoben, hat man in Wien durch eine überwiegende Betonung des Symbolischen in Wagners Dramen die Grundlage ihres Darstellungsstiles einigermaßen verschoben. Neben Vortrefflichem, wie es die herrlich komponierten Landschaften im „Rheingold“ und einzelne Kostüme (z. B. das wie eine Flamme an den Körper hinanzüngelnde des Loge), die erhöhte Stellung der Riesen, die übermächtige Ausdehnung Walhalls u. a. sind, finden sich allerlei Vergewaltigungen am dramatischen Geiste, so die — offenbar dem Streben nach dem bildhaft Ruhigen entsprungene — Darstellung der Szene in der Tiefe des Rheines, deren Unbeweglichkeit geradezu lähmend wirkt. Niemandem waren „lebende Bilder“ verhaßter als Wagner, weil sie — selbst wenn sie nach dem Aktschlusse bei wiederaufgezogenem Vorhange gezeigt werden — den Eindruck des Dramas aufheben. Und doch: wie viele Bilder bieten Wagners Dramen; sie ergeben sich aber stets ganz natürlich aus der Handlung und erstarren nie. Das einzige „Tableau“, das Wagner duldete, war das Schlußbild des „Parsifal“, in dem sich sein letzter Gedanke von der Erlösungsmöglichkeit der Menschheit dem Auge symbolisch darstellt. Wo aber Handlung ist, muß Bewegung sein. Deshalb fordert auch die *zweite* Szene des „Rheingoldes“ eine weit größere Bewegungsfreiheit, als sie darin in Wien herrscht, wo die Personen wie festgenagelt erscheinen. Der für diese von acht Personen gespielte Szene geschaffene Raum ist eben zu beschränkt,* um eine entsprechende Entfaltung zu ermöglichen.

Das einzige Wagnersche Drama, das dem neuen malerischen Stil der Wiener Hofoper entgegenkommt, ist der „*Tristan*“. Seine allgemeine, im weitesten Sinne des Wortes musikalische Stimmung bildet eine breite Basis für eine phantasievolle, fast schrankenlose Entwickelung des szenischen Bildes. Das Drama wird dadurch nicht gestört. Die meines Erachtens für unser verfeinertes Allkunstgefühl epochemachende Wiener Aufführung bildete einen beredten Beweis dafür. Bei dieser Gelegenheit konnte man wieder einmal deutlich das Ewige, Fortwirkende und Fortzeugende einer wahrhaft großen Kunst erkennen. Die Musik des „Tristan“ hat nur wenig den Darsteller rhythmisch bindende Stellen. Sie ist ein flutendes Meer von Empfindung, in dem Ton, Wort, Gebärde, Farbe und Licht ineinanderströmen. So wird dieses in seiner Art einzig dastehende Werk für die Neuwoller zu einem Ausgangspunkte, wie es seinerzeit in ihrer Weise etwa die „Pastoralsymphonie“ Beethovens für die

* Infolge der Anwendung der Drehbühne.

Bestrebungen der Programmusiker geworden ist. Es begreift sich, daß in beiden Fällen eine kleine Vergewaltigung des eigentlichen Wollens der beiden Schöpfer nicht ganz zu vermeiden war, wenn es galt, mit Hilfe ihrer Werke neue Absichten zu verfolgen.

Wir sehen: einen Stillstand gibt es in der Kunst nicht. Sie ist „ein wechselnd Weben, ein glühend Leben", sie schafft „am sausenden Webstuhl der Zeit und wirket der Gottheit lebendiges Kleid". Künstliche und eigensinnige Hemmungen sind Torheit, weil nutzlos: es geschieht ja immer nur, was geschehen muß. Wir haben also den Wandlungen der Kunst freien Lauf zu lassen; es steht uns aber frei, nach ihren Ursachen zu forschen. Wir müssen nur trachten, daß bei jenen Künsten, die der Reproduktion bedürfen (also vor allem beim Drama), keine Verwischung der ihnen innewohnenden schöpferischen Absichten eintritt. Entwickelt sich das Bedürfnis nach einem neuen reproduktiven Stil, so muß auch das Kunstwerk sich finden, das uns Gelegenheit bietet, ihn rein darzustellen. Daß auf dem Wege dahin manche Hindernisse zu überwinden und Mißgriffe nicht zu vermeiden sind, wird jedem Verständigen einleuchten; anderseits kann man die Ueberzeugungstreue und Energie nicht hoch genug schätzen, mit der Männer wie Gustav Mahler und Alfred Roller in Wien am Werke sind, ihre neuen Ideale in Taten umzusetzen; denn: „Rast' ich, so rost' ich".

Wilhelm Kienzl



Sprechsaal

(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender)

„Der Kaiser und die Zukunft des Deutschen Volkes."*

Das Buch, das diesen Titel trägt, ist so viel mißverstanden und so viel mißbraucht worden, daß ich ihm das angeblich unveräußerliche Menschenrecht, wenigstens ohne Vorurteil angehört zu werden, bei vielen erst wieder erkämpfen muß. Die politische Demokratisierung Deutschlands, die politische „Freiheit", hat uns zugleich eine kulturelle Sklaverei gebracht, die so demütigend ist, die unsere Herzen mit solcher Erbitterung erfüllt, daß wir uns fast fragen müssen, ob es nicht vorher besser war, als wir politisch keine Rechte, kulturell aber unser volles, gutes, angestammtes deutsches Vollrecht hatten. Die deutsche Demokratie, von einem einseitig wissenschaftlich-literarischen „Bildungsideal" erfüllt, erweist sich kulturell absolut unfruchtbar und nihilistisch. Sie hat die altväterlichen Formen vernichtet und nichts Neues an ihre Stelle gesetzt, sie hat auch nicht vermocht, wie in England, eine Umwandlung der alten, bodenständigen in eine moderne bodenständige Kultur anzubahnen. Wir Deutschen sind kulturell entrechtet und wir stehen vor der Gefahr, bedingungslos einer Unternehmer-Diktatur ausgeliefert zu werden, die im Theater und in der Literatur bereits so brutal als denkbar herrscht, bereits mit absoluter Diktatur dem gebildeten Deutschen vorschreibt, was er zu lesen, zu hören, zu sei-

* III. Auflage. Verlag von Georg Müller, München und Leipzig.

nem Bildungs-Inhalte zu nehmen hat, und alles, was ihr nicht in ihre Geschäftspraxis paßt, totschweigt. In der Musik wird es bald auch so weit sein; nur in der bildenden Kunst trotzt noch der Widerstand der schöpferischen, der kulturell anständigen Elemente. Aber auch sie ist schon angebröckelt durch die Minierarbeit gewisser freiwilliger oder unfreiwilliger Agenten des internationalen Händlertums.

Eine Bewegung, die uns aber hoffen läßt, daß eine Auflehnung gegen die kulturelle Knechtung und Vernichtung des Deutschtums jetzt von Erfolg sein könnte, ist die der angewandten und Wohnungskunst, welche — darüber lassen z. B. Schultze-Naumburgs herrliche Darlegungen keinen Zweifel — eine bewußte Reaktion gegen die kulturelle Desorganisation unseres Volkes darstellen. Ich will nun, daß wir weiter gehen, daß wir das, was wir in Dingen des Hausbaues und Hausrates, der Tracht, des Städte- und Straßenbaues usw. tun, überhaupt tun, in allen Dingen tun, auf unser ganzes öffentliches und intimes Leben ausdehnen. Mein Gedankengang führt mich diesem Ziele etwa auf folgenden Wegen zu:

Wir sind zweierlei: Erstens Deutsche von Rasse. Zweitens Deutsche ohne Rasse, die ihr Volkstum unter der nivellierenden Einwirkung der Maschinen-Zivilisation verloren. Hierbei ist „Rasse" nicht gefaßt als physiologischer oder anthropologischer Begriff — wir alle haben unendlich viele Rassen in uns —, sondern als psychologisch-ästhetischer Begriff. (Wir wissen ganz genau, was wir meinen, wenn wir sagen: ein rassiges Weib! Rassige Musik!)

Durch diesen Gegensatz ist die Entwicklung des Deutschtums zur kulturell selbständigen Weltmacht und damit seine selbständige Existenz in der Zukunft überhaupt im höchsten Maße gefährdet. Denn die Entarteten haben kein Interesse an der Erhaltung deutscher Art.

Gegenüber dieser Gefahr besteht nur ein Weg zur Rettung: Erhaltung des deutschen Volkstums durch eine nationale Ausgestaltung der neuen Arbeits- und Lebensformen, also: eine moderne National-Kultur. Ohne diese löst sich das Deutschtum in absehbarer Zeit im Allerwelts-Völkergemisch auf.

Die alten nationalen Kulturformen wiederherzustellen ist unmöglich, da die moderne Zivilisation in ihnen nicht mehr unterzubringen ist. Die moderne Maschinen-Zivilisation zu beseitigen ist aber auch nicht angängig, da ohne sie das Deutschtum im Weltkampf der Völker verloren wäre. Bleibt nur die Beherrschung der modernen Maschinen-Zivilisation und der aus ihr entstandenen Lebensformen durch die schöpferische bildnerische Kraft der Rasse.

Was ist Rasse? — Rasse ist Rhythmus. — Der Rhythmus einer Blutsgemeinschaft manifestiert sich am vollkommensten in der Kunst. — Kultur aber ist nur da, wo dieser, der betreffenden Rasse allein eigentümliche Rhythmus in allen Lebensfunktionen zum Ausdruck kommt. Die Kultur ist gebunden an die Rasse. Ohne Rasse keine Kultur. Ohne Kultur kein Volkstum.

Bisher hat das moderne Deutschtum seine rhythmische Besonderheit schöpferisch nur in einer allgemeinen Funktion zum Ausdruck gebracht: in seinem Heere. Hierauf beruhte seine Konzentration zur europäischen Groß-

macht. Seine Konzentration zur interkontinentalen „Weltmacht“ kann es aber nur dann erlangen, wenn es ebenso auch allen anderen Funktionen seine rhythmische Eigenart aufzwingt. Dies erkannt zu haben und darauf hinzuwirken ist die Tat Wilhelms II. Damit stellt er sich an die Spitze derjenigen, welche eine moderne deutsche National-Kultur schaffen.

Vor allem ist es die Arbeit, welche in diesem Sinne wieder zu nationaler Kultur erhoben werden muß. Denn eben durch die Arbeit in dem die Rasse zerreibenden Zivilisationsmechanismus haben wir ungeheuere Verluste an unserem Volkstume erlitten. Die soziale Frage ist eine Kulturfrage. Sie kann niemals „gelöst“ werden durch materielle Zugeständnisse oder politische Umwälzungen, sondern einzig durch die technische Vervollkommnung der Mechanik und deren gleichzeitige Erfüllung mit der unserer Rasse eigentümlichen Rhythmik; will sagen: durch die Läuterung der modernen Maschinen-Zivilisation zur künstlerisch veredelten Kultur.

Hierdurch wird der Arbeiter wieder mitwirkend an der Erzeugung der kulturellen Werte. Damit aber erzwingt er sich das Anrecht auch auf deren Genuß. Dieser ist in der kasernierenden Massenanhäufung in den Großstädten unmöglich. Es muß also eine neue Siedelungsweise angebahnt werden, welche zugleich das dem deutschen Volkstume eingeborene Wohnungsempfinden befriedigt und damit dieses erhält.

Die Erhebung der Arbeit, der Siedelungs- und Lebensformen zur nationalen Kultur vollzieht sich aber nur durch die alldurchwirkende Kraft der nationalen Kunst. Und zwar bedarf es einer schöpferischen Kunst, welche den neuen Verhältnissen gemäße neue Formen aus dem bildenden Vermögen des Volkstums hervorgehen läßt, und welche vor allem auch alle Errungenschaften der übrigen führenden Völker des gegenwärtigen Kulturkreises aufnimmt und ausnützt und in unser nationales Kulturgewebe einpaßt.

Eine nur die alten Formen wiederholende Kunst ist ohnmächtig, weil diese alten Formen unmöglich mit der neuen Zivilisation in Einklang zu bringen sind.

Nun zeigt sich der Kaiser — sonst in allem ein Führer zur Weltmachtsstellung und zu einer überlegenen modernen Kultur des Deutschtums — eben dieser neuen Kunst abgeneigt. Seine Abneigung ist verständlich. Denn diese moderne Kunst ging seither Hand in Hand mit dem alle Volkstümer zerfressenden internationalen Mischmasch-Geiste. Es gibt aber zweierlei „moderne Kunst“. — Die eine Art gehört allerdings dem alle Formen auflösenden destruktiven Weltbürgertum an. Sie ist bisher fast allein zum Wort gekommen, indem sie durch ihre überwältigende Kapitalkraft die kleinen und mittleren Begabungen auch aus dem noch echten Volkstume an sich heranzog und für ihre Zwecke mißbrauchte. Ihre destruktive Wirksamkeit, insbesondere durch ein gewisses Unternehmertum im Kunsthandel, Theater usw. ist unverkennbar.

Es wäre aber nicht dahin gekommen, wenn die Machthaber des Deutschtums die neue Kunst nicht von vorneherein ganz aus der Hand gegeben hätten. — Es ist daher — wie das Beispiel Englands zeigt — vor allem ein engster Zusammenschluß der politisch Führenden mit den geistig-künstlerisch Führenden zu erreichen: ein neuer Adel.

Es war verhängnisvoll für das Deutschtum, daß sein alter Adel und die anderen Träger des Volkstums und seiner alten Kultur, in den durch Einbruch der modernen Maschinen-Zivilisation geschaffenen neuen Verhältnissen, seine Machtstellung nicht durchweg zu behaupten wußte. Durch feudale Vorurteile verblendet, gab er die neuen Machttitel, die kapitalistischen, neuen Leuten preis, die teils schon ganz im nihilistisch-bourgeoisen Internationalismus und seiner raffinierten Barbarei untergegangen sind, teils die Formgewalt der Rasse nicht in der Steigerung in sich tragen, wie die Vertreter der in der alten Kultur maßgebenden Schichten.

Dadurch wurde verhindert, daß sich unsere alte Kultur zur Aufnahme der modernen Zivilisationsmechanik erweiterte. Dadurch kam es zu einem Bruch. Es stand ein Deutschtum der alten Form unvermittelt neben einem Deutschtum ohne jede Form.

In die Lücke schob sich der alles nivellierende Internationalismus mit seinen Pseudo-Formen. Dies geschah in der „Gründerzeit“. — Dieser Internationalismus hatte auch seine Kunst, eine Kunst ohne Formen natürlich: Naturalismus, Impressionismus, „Kitsch“, Stil-Imitation, Imitation der Ausländer (Paris, Skandinaven, Russen). Selbstverständlich wäre es eine maßlose Torheit, wollte man sich kantönlihaft von den andern abschließen. Wir sollen uns aus den regsten Wechselbeziehungen mit allen Kulturen bereichern; aber wir sollen uns ihnen nicht unterwerfen, sondern sie für die Formzwecke unserer Rhythmik ausbeuten. Hierin ist England vorbildlich. Alles Englische ist — englisch vom Palast bis zum Zahnstocher, von Constable bis Beardsley. „Weltkultur“ ist also nicht erreichbar durch Auflösen der Volkskulturen in eine willkürlich konstruierte Mischmasch-Kultur (Kultur-Volapük), sondern durch möglichst intensive Betonung des Rasseneigentümlichen und dadurch erzwungene Steigerung des Wettbewerbs und der fruchtbaren Wechselbeziehungen zwischen den Nationalkulturen.

Nun aber bricht sich in den jungen Geistern unseres Volkstums die Erkenntnis Bahn, daß den vergiftenden Einflüssen der rassefeindlichen Unformen nur dann begegnet werden kann, wenn ihr neue Formen entgegengestellt werden, wenn das ganze Deutschtum in eine neue Form gepanzert wird.

So entsteht zunächst ein neuer Adel. Die Mächtigsten wollen zugleich die der Form nach Vollkommensten und Deutschesten sein. Also suchen sie deutsche Formen des Lebens und der Kunst, in denen sie die moderne Zivilisation ganz aufnehmen und ausprägen können, also neue Formen.

Der Kaiser selbst ist auf diesem Wege vorangegangen, indem er selbst neue Formen für seine Herrschertätigkeit gefunden hat. Er stellt sich damit selbst auf die Seite eben der Künstler, welchen er bisher seine Gunst verweigerte.

Sobald sich erweiset, daß der von der öffentlichen Meinung geprägte Begriff „moderne Kunst“ auch die bildnerisch-schöpferischen Geister aus echtem deutschen Volkstum umschließt, nicht nur die durch die Reklame der Internationalisten vorgeschobenen „modernen“ arrhythmischen Unformen, so bald kann kein Hindernis mehr dem Zusammenschluß von deutscher Macht und deutscher Kunst zur modernen deutschen Nationalkultur entgegenstehen.

Da jedoch eine moderne, überlegene Nationalkultur des Deutschtums die unerläßliche Vorbedingung ist für dessen Weltmachtstellung und somit für dessen Weiterbestand in der Zukunft überhaupt, so ist jener Zusammenschluß das Notwendigste, das jetzt zu geschehen hat. Ohne ihn ist das Deutschtum verloren.

Die führenden Geister müssen erkennen, daß wir zweierlei „moderne Kunst" haben. Eine internationale, destruktive, formlose, deren Hochburg in dem am meisten des deutschen Volkstums beraubten Berlin zu suchen ist; und eine deutsche konstruktive, formenschaffende, deren Herberge vorzugsweise die deutsche Großstadt ist, deren Bevölkerung ihr Volkstum am meisten bewahrt hat: München.

Wir können unser Volkstum der destruktiven Macht, der jetzt fast alleinherrschenden internationalen Afterkunst entziehen, indem sich die Machtfaktoren mit der deutschen „Modernen" zusammenfinden.

Umgekehrt aber auch kann unsere deutsche Kunst nur dann aufsteigen zu ihrer stilistischen Höhe, wenn sie Macht wird. Sie wird aber nur dann eine „Macht", wenn sie, in allen Dingen „angewandt", in das Leben des Volkes selbst gestaltend eingreift. „Kultur" ist angewandte Kunst in allem.

Nur in der „Gebundenheit" einer Kultur wird die Kunst selbst erst zur Kunst im höchsten Sinne. Das beweisen uns unwiderleglich alle Blütezeiten.

In den Zeiten höchster Kultur sind alle Funktionen zur Kunst geworden. Als höchste Kunst erscheint die Staatskunst. Herrschaft ist die höchste Form der Kunst.

Kunst ist aber andererseits die höchste Form der Herrschaft.

Darum suchten die Herrscher immer die Künstler, die Künstler die Beherrscher. Kriegsgewalt = Seegewalt = Formgewalt sind Eins.

Nur in dieser Einheit, die eben die Kultur ausmacht, entsteht auch eine politische Kultur. Als Trägerin machtvoller Erhebung des Volksganzen. Und nichts ist dem gefährdeten, jetzt zur machtvollsten Erhebung gezwungenen Deutschtum nötiger als politische Kultur.

Wenn diese erst einmal die entscheidenden Volkskreise ergriffen hat, wird sich zeigen, daß die schöpferische Kraft in unserem Blute noch lebendig ist. Dann wird das Deutschtum die Bahn beschreiten, die zu seiner Vollendung in Macht und Schönheit führt.

Was mir für die Nützlichkeit meiner kleinen Schrift zu bürgen scheint, ist die Tatsache, daß man im Auslande die Befürchtung ausgesprochen, es möchten in der Tat die darin ausgesprochenen Ansichten in den führenden Kreisen Deutschlands eine gewisse richtunggebende Bedeutung erlangen, es möchte insbesondere Kaiser Wilhelm II. durch eine Annäherung an die ihm bisher fremd gegenüberstehenden „Kulturellen" Deutschlands eine Steigerung seiner Machtstellung erfahren. Davor müsse man auf seiner Hut sein. So das Pariser „Journal des Débats" (17. August) unter dem Titel „La Mission de l'Empereur Guillaume II". Der Verfasser dieses geistvollen Essays, der bekannte Pariser Nietzsche-Biograph E. Seillière, stellt das „Kaiserbuch", natürlich unter den Vorbehalten, die ihm sein französisches Nationalgefühl vorschreibt, in die Reihe der Offenbarungen des „germanisme mystique" und fährt dann fort: „Der inter-

essanteste Teil für uns sind die politischen Betrachtungen des Ungenannten und das, was er über die Vergangenheit und Zukunft Frankreichs und seiner Beziehungen zu Deutschland vorbringt. — Man soll den Mystizismus (d. h. die spezifisch germanische Denkweise) nicht verachten ... Er bleibt eine mächtige Triebkraft der ruhelosen Menschheit, und kaltblütige Geister werden gut daran tun, in ihre Zukunftsberechnungen in richtig abgewogenen Dosen diesen alten Faktor im Schicksal der Völker wieder einzustellen."

Ich habe nur den einen Wunsch: Wenn meine lieben Deutschen mir nicht glauben wollen, nun, so sollen sie doch wenigstens darauf hören, was unsere Gegner sagen — und danach handeln! Georg Fuchs-München



Aus den Dichtungen von Fritz Stavenhagen

Vorbemerkung. Gerade während wir eine Ehrung des jungen Niederdeutschen vorbereiteten, der auf den folgenden Seiten zu uns sprechen soll, erfahren wir, daß Fritz Stavenhagen an den Folgen einer Operation gestorben ist. Das deutsche Schrifttum ist dadurch um eine seiner besten Hoffnungen getäuscht worden. Seit seinem ersten Auftreten zeigte Stavenhagen nicht nur Talent, sondern, was sehr viel mehr besagt, Gehalt, und was das meiste besagt, Entwicklung. Er stand nicht, er schritt. Und nun sank er schon, erst neunundzwanzig Jahre alt, zusammen!

Sein Sehnen war, ein niederdeutsches Drama zu schaffen. Wir wollen davon nicht viel reden, wir wollen an einem Beispiele zeigen, wie Stavenhagen gestaltete. „Mudder Mews" ist ein merkwürdig tiefdringendes Stück. Auf Finkenwärder, Blankenese gegenüber, hausen ein paar arme Leute aus der Stadt, die jetzt Fischer sind, Willem und der junge Hugo, für die Willems brave Frau Elsabe schwesterlich sorgt, da zieht die Mutter der beiden aus Hamburg her ins Haus. Und mit ihr die Hast und Angst der in der Großstadtnot Verkümmerten, und mit ihr der Unfrieden. Sie meint's nie böse, und es kommt schließlich doch dazu, daß Elsabe ins Wasser und Hugo ins Wirtshaus geht, wo er Säufer werden wird, wie sein Vater war. Das Stück ist eine Tragödie der unter Sorgen alt und klein gewordenen Mutter und Schwiegermutter nicht minder wie des Giftes, mit dem die Großstadt die benachbarten Dörfer zerfrißt. Alles wächst notwendig aus den Verhältnissen und aus den Charakteren herauf, wie ein langsam aufsteigendes Gewitter am schwülen Tag, vor dem keiner flüchten kann.

Wir hätten Stavenhagen gern auch als Humoristen nach seiner Bauernkomödie „De dütsche Michel" noch sprechen lassen, aber der Raum erlaubt's nicht. Damit die heitere Seite dieser Kunst hier wenigstens nicht völlig ungehört bleibe, geben wir noch ein kurzes und freilich ganz anspruchsloses Stück aus Stavenhagens Hamburger Geschichten „Grau und Golden" wieder. All seine Bücher sind im Gutenberg-Verlage von Dr. Ernst Schultze in Hamburg erschienen.



Aus „Mudder Mews"

Dritter Akt

(Spätnachmittag, es beginnt zu dunkeln. Mudder sitzt an der Nähmaschine und näht. Elsabe sitzt am Tisch und stopft ein blaues Hemd.)

Lütt-Hein (kommt hereingestürzt; ein größerer Junge folgt ihm): Mudder! Mudder! Papa is opkamen! (Beide Frauen werfen ihre Arbeit hin.)

Elsabe (steht auf; zu dem Jungen): Stimmt dat? Welche Nummer?

Junge: Ewer tweihunnertsoßundsöbenzig.

Elsabe (zieht ihre Börse aus der Tasche): Ja! da hest ditmal twindig Penn.*

(Junge steckt es erfreut ein und springt davon, Hein ihm nach.)

Mudder (nimmt die Brille ab, steht auf): Denn willn wi man gliek 'n ornlich Abendbrot torecht maken. (Geht an den Herd, rührt im Feuer herum.) — Dat is ok weder wegsmeeten Geld — twindig Penn! Wenn he denn Groschen kriegt, de Satz is, denn hett he rieklich genog.

(Elsabe antwortet nichts; holt einen Korb mit Kartoffeln und einen Topf mit Wasser herbei; setzt sich wieder an den Tisch und schält. Alles eilig, innerlich froh.)

Mudder (geht auf Elsabe zu): Dat Kantüffelschälln** lat mi man, dat geiht mi doch veel sneller von de Hand.

(Elsabe bewegt abwehrend die Schultern, sagt aber nichts.)

Mudder (sieht sie an, dann wieder zum Herd hinüber, geht einige Schritte dorthin, bleibt in der Mitte stehn, sieht sich wieder nach Elsabe um): Elsbe. — (Elsabe schweigt.) — Hm (geht an den Herd, rührt im Feuer; wirft dann plötzlich den eisernen Feuerhaken polternd auf den Boden und geht an die Nähmaschine; nimmt die Brille, setzt sich) — denn kann ick ja man weder an mien Arbeit gohn. — — Ick dacht recht, wi wulln Willem nichs davon marken laten. — 'n Mann hett so Unangenehmes genog.

Elsabe (kurz): He kummt ja nu, dien Söhn! — kannst em ja man seggen, wat du seggen wust!

Mudder: Un wenn ick mal sonn' Wurt rutstöten do, du brukst dat nich gliekś to wägen — dat 's all man, um Unfreed int Hus to bringen — (näht eine Weile auf der Maschine) — du bist noch jung, du must noch manches dahlsluden*** in dien Leben. — Mit Absicht do ick kein' Minschen weih. — (Näht, dem Weinen nahe.) — Ick bin old — wat hew ick all alls dörchmaken möst — von acht Kinner sind fief in 'n Erd' — (wischt sich flink Tränen von den Wangen, immer dabei arbeitend; näht wieder eine Weile) — mien Mann hett sick dodsapen!† — Wo sall ick olle Fru denn hen? — Nirgends wölt se mi opnehmen (näht, sich hin und wieder die Tränen abwischend).

(Elsabe läßt die Hände in den Schoß sinken, sieht geradeaus, dann endlich weich und mitleidig vor sich nieder.)

Mudder: Mien por Groschen, de Willem op sien Ewer hett, reiken nich, um mi in' Stift to köpen — wo sall ick denn hen? (Näht.) — Ick will mi nich ut Gnad un Barmherzigkeit ernähr'n laten, wo ick bin, da will ick mi mien beeten Brot dörch Arbeit rieklich verdein'. Ick will kein'

---

* zwanzig Pfennige ** Kartoffelschälen *** runterschlucken
† zu Tod getrunken

to Last falln! — Un denn ward 't ein' noch öbel nahmen, wenn man 'n Stück anfat. (Näht, weint.)

Elsabe (stellt den Korb, den sie im Schoß hatte, entschlossen auf den Boden und geht zu Mutter): — Is god, is nu all weder god. Schäll man eben de Kantüffel, ick kann ok wat anners dohn.

Mudder: Nee, nee, nu lat man.

Elsabe: Ja, kumm man. (Nimmt ihr die Brille ab und zieht ihr das Zeug aus den Händen.) Du kannst ja all so wie so nich mehr sein, verbarfst di dien Oogen bloß immer mehr. (Zieht sie vom Stuhl auf und bringt sie vorn an den Tisch.) Kumm man. Un wat vorfalln is, willn wi vergeeten. (Drückt sie auf den Stuhl nieder, gibt ihr das Messer in die Hand und setzt ihr den Korb in den Schoß.) Da, nu schäll. Ick will unnerdes de Lamp ansticken. (Geht und stellt die Lampe auf den Tisch.)

Mudder (schält; sich noch hin und wieder mit dem Handrücken über die Wangen fahrend): — — — Dat soll doch sonn' Sneisturm west sien* — op See — hett Wrieb doch gestern vertellt — — da hem mien beiden Jungs ornlich wat uttostahn hatt — man got, dat se gliek weder an' Laden kamt — — (immer freier) süńst, gestern, as ick dat hörn deh — da wär mi meist bang.

Elsabe (hat die Lampe angezündet): Sonn' Fischer de hett manchmal mit Wind un Wetter to kämpfen, wo sick de Lüd, wenn se de Fisch so gemütlich vertehrn doht, nichs von ahnen lat.

Mudder: Dat Wader kakt all so lang.** (Will aufstehen.)

Elsabe (drückt sie nieder): Bliew doch sitten, ick will denn Ketel woll afnehmen. (Geht zum Herd und nimmt den Kessel vom Feuer.)

Mudder: Ick mein ok man — ob 't da nich ganz got wär, wenn wi de beiden erst 'n ornlichen stiewen Grog maken dehn?

Elsabe: Ja! dat könnt wi maken. Ick glöw, ick hew noch Rum in' Hus. (Kniet vorm Schrank, sucht.)

Mudder: Denn bauht se doch erst mal op. — Ick gläuw överhaupt, dat Wetter treckt von See hier nah uns röber, mi sind de Bein nämlich so swer.

Elsabe (hat eine Flasche hervorgeholt, versucht den Kork herauszuziehen): Wenn 't op See so hust hett, kriegt wie meist immer wat af.

Mudder: Nu, hest noch wat fundn?

Elsabe: Ja, noch över 'n halben Buttel vull. Denn hew ick Hugo nülich af . . . Donnerwetter, wo is he denn nu? (Sucht in den Schubladen.)

Mudder (läßt die Hände in den Schoß sinken): Denn hett de Jung doch weder heimlich . . .

Elsabe: Wat? Nichs hett de Jung! Ick mein' denn Proppentrecker, denn ick em nülich afbettelt hew. Wo is he denn nu bloß?

Mudder (schält wieder): Wenn ick dat noch weder erfahrn sull, dat de Jung ok dat Drinken anfangt — dat wär mien Dod! — Leider doch dod op 'e Stell.

Elsabe: He süht sick woll vör! Dat ganze Geld, wat he verdeint, spor ick for em op. He is noch lang nich de Slechst!

---

* Schneesturm gewesen sein ** kocht schon so lange

Mudder: Nee, nee! Dat wull ick ok nich gern.

Elsabe: Weißt du, wo ick Angst vor hew? Willem künn dat Drinken anfangen. So wie du immer vertellst, hett he doch 'n Barg von sien Vader.

Mudder: Dat hat he ok. Aber meinst du? Mi wär 't ok all immer so ahnig — ach nee, wenn uns' Herrgott dat bloß nich geben wull!

Elsabe (holt dicke Wassergläser aus dem Schrank und stellt sie auf den Tisch): Na, vorläufig is 't noch nich so wiet. — Un de Offenoogen* könt s' denn woll dorto eeten?

Mudder: Ach so. Ja. — Dat is di woll ok gestern erst nich recht weest, dat ick de so ut eigen Hand backen deh? (Sieht sie an.)

Elsabe: Dat wär ja gestern, un dat geiht uns hüt nichs mehr an. Wenn se jem man smecken warden. (Holt sie ebenfalls aus dem Schrank und stellt sie auf den Tisch.)

Mudder: Nu, smecken warden se jem woll. Backen is mi noch jedesmal gelungen. Dat wär immer 'n Fest för de Jungs, wenn ick mal Offenoogen backen deh — da hört bloß immer soveel Fett to. — Du stellst all alls op 'n Disch, so bald warden se doch woll garnich kamen.

(Willem kommt von links über den Deich.)

Elsabe: Dat kann man nich weeten — — da sind s' ja all! (Ihm entgegen.)

Willem (in der Tür): Goden Abend!

Elsabe (ihn umfassend): Goden Abend! (Küßt ihn herzhaft.)

Mudder: So, dat wär makt. (Steht auf, geht an den Herd, wäscht die geschälten Kartoffeln und tut sie in einen Kochtopf.) Goden Abend! Wie wär 't denn?

(Willem verwundert, zeigt auf Mutter, dann auf Elsabe, fragend.)

Elsabe (nickt lachend; laut): Goden Abend! (Küßt ihn nochmals.)

Mudder: Einmal wär ok genog — (verbessert sich schnell) — aber junge Eh'lüd möten hitzig sien!

Willem (kommt mit Elsabe weiter vor): Wenn du dat man insühst. (Gibt der Mudder die Hand.) Na, wie hett di dat hier gefolln?

Mudder: God! Wi sall 't mi sünst gefalln hem? Sehr god! (Lächelnd.) Wi beiden könnt uns fein verdragen.

Willem: Na, denn hett mien Ahnung ja ditmal nich recht!

Elsabe: Wo is denn Hugo?

Willem: De kümmt ok gliek. (Wirft die Mütze ab und setzt sich aufs Sofa.) Wat is denn dit hier? (Nimmt einen Pfannkuchen und ißt.) Fein! Hest du woll backen, Mudder?

Mudder (nimmt seine Mütze und hängt sie ordnungsgemäß an den Nagel rechts bei der Tür): Ja, ja. Dat smeckst woll gliek?

Elsabe: Wat deiht denn Hugo noch? Ji kamt doch sünst immer tosam. Du bist överhaupt so freuh kamen.

Willem (essend, nimmt immer mehr): Ja — dat will ick di seggen — ick hew mi nichmal Tiet laten, denn Ewer ornlich fasttoleggen — he bliwt de Nacht erst hier int Lock liggen, un morgen, in alle Herrgottsfreuh — lat wi us denn nah Alt'na rop sleepen.

Elsabe: Sleepen? Is denn wat braken?

* Eierspeise

Willem (laut): — Wi hewt Glück hat — wi hewt di 'n lütt Patschon Steinbutt an Burd — grode Dinger — verdammi! Dat is wat! — Un de staht di hoch — över annerthalw Mark dat Pund.

Mudder: Nu freet doch nich gliek de ganzen Dinger allein op. Ji sölt noch 'n deftiges Warmeeten hem.

Willem (laut): Nee, nee! Wi hebt uns hüt all selbst wat ornlichs spanbeert.

Mudder: Denn mak em man erst 'n Grog, Elsbe, sünst frett he noch erst alls op.

Elsabe (geht an den Schrank): Ja!

Willem: Wat? Wat seggst du? Grog? 'n richtigen stiewen Grog? — Verdammi! wenn 'ck mien Kopp noch beholln sall, denn is 't aber bald genog.

Mudder (hat sich an den Tisch gesetzt und nach Elsabe hinübergesehn): Hest denn Proppentrecker fundn?

Elsabe (kommt an den Tisch, schenkt Rum in die Gläser): Ick hew 't nochmal versöcht, dat ging so.

Willem (lehnt sich zurück): Kinners! nu ward 't mi aber bald 'n bitten mutsch. De ganze Fohrt hew 'ck hier nah Hus her dacht. Ick har darop wett't: hier is wat nich in Ornung! — twischen juch —

Mudder: Wat sull woll! Bist mall, Jung!

Willem: As ick donn in Freidag nacht de Netten mit Steinbutt hiewt, da har ick se am leiwsten weder rinsmeeten.

Elsabe (holt den Kessel mit kochendem Wasser vom Herd): Du bist narrsch, Willem! Du hest ok all sonn olln Heuhnergloben an di; denn hest woll von Mudder?

Willem: Ja.

Mudder: Warum denn grad von mi?

Willem: Dat is ja nichs Slechts, Mudder.

(Hugo, den Lütt-Hein an der Hand, kommt von links her über den Deich und herein.)

Willem: Mi wär den Oogenblik ganz sicher: dorob passiert wat!

Hugo: 'n Abend! (Hängt seine Mütze auf, bleibt dann eine Weile stehn, während Lütt-Hein zu seinem Vater aufs Sofa klettert. Hugo sieht verwundert von Mudder auf Elsabe und fragend auf Willem.)

Willem (ohne im Erzählen innezuhalten): Un deshalb kumm ick so snell hierherstört! Deshalb leggt ick denn Ewer hier int Lock fast, wat doch sünst bloß an' Mark mal vorkümmt. Un nu seih ick — Hugo, kiek di de beiden mal an! (Gibt dem Kleinen Kuchen.) Da Lütt.

Hugo: Mi is dat all eben in 'n Bein schoten, ick kann kum von Placken.

Mudder: Spott man.

Elsabe (geht auf Hugo zu, reicht ihm die Hand und zieht ihn an den Tisch): Goden Abend, mien Hugo!

Mudder: Nu hör ehr bloß mal an!

Willem (reibt sich die Hände): Verdammi! Dat ward ja gemütlich hüt abend, da kann ein ob stahn!

Hugo: Noch ein?

Willem: Ach wat, holl 't Mul, Jung!

(Elsabe droht ihrem Mann heimlich.)

Mudder (zieht ihre Hauspantoffel aus): Klapper nich so op de Holtentüffel. Hier, da treck mien an, gew mi dien her; ick bliew denn

abend doch hier sitten. — Elsbe, stell de Kantüffel man an 'n Sieb, de künnt wi morgen bruken, de Jungs freet sick ja doch dick in Ossenoogen.

Hugo: Süh, dat 's ja nett! (Nimmt und ißt.) Un Grog ok, Dunnerwetter! da kann man sick sogar bie hensetten. (Setzt sich.)

Willem: Nu freet, dat di dat Mul schümt!

Elsabe: Willem! Is di de Damp in 'e Nees trocken, dat all dußlich warst? (Holt den Zucker.) Ji schient mi all beide von denn Grogdamp all 'n beeten mitnahm. — Da is Zucker. Nimm ok, Mudder, da!

Mudder: Ick will woll nich to kort kamen. — Mi kümmt ok meist so vör, as wenn ji all ein hatt hebt.

Willem: I, bewohr! Du harst uns dat doch noch nich erlauwt!

Mudder: Na lat.

Hugo (der mächtig im Glas herumrührte): Süh, dat is recht! (Steht auf, klopft ihr auf die Schulter.) So is recht, mien gode Mudder! Lat, möst du seggen, lat! Nich? Se lat sick ja all — (setzt sich wieder, trinkt) Prost!

Willem: Welche tweimal! (Trinkt.)

Mudder: Prost seggt man vorher, wenn du dat noch nich weißt. — Hä! Un denn drinkt man doch nich dat ganze Glas vull op einmal ut. Dat dohn de Söffels!

Hugo: Bin ick ok, Mudder, bin ick ok! Aber schön smeckt 't doch!

Willem: Un de Fischer! De Fischer sind all Söffels, Mudder! (Schlägt das leere Glas auf den Tisch.) Noch sonn' Lütten! — De möt doch to supen anfangen, besonners, wenn s' sonn' schöne Mudder hebt!

Mudder: Na, wat wullt du denn damit seggen?

Elsabe (gießt beide Gläser erst wieder ein Drittel voll Rum und dann kochendes Wasser zu): Da mößt di hüt nich veel an kehrn, Mudder. Wenn em mal 'n beeten wat in 'e Kron treckt, fangt he gliek an to sticheln — ick weit nich, wovon he dat hett — Hugo dagegen ward immer mehr utlaten.

Mudder: So? Is he hier denn all mal besapen weest?

Elsabe: Nee, nee! Aber man markt 't doch so.

Willem: Paß du man op, dat di nichs in e' Kron treckt, för mi will ick woll oppassen. — Mien Lütt-Hein, du wullt ok mal drinken. Ja, hier, dien Mudder lett di ok ganz verdosten.

Elsabe: Aber bloß mal nippen, Willem, lat em nich soveel drinken.

Hugo: Nimm man ornlich ein! Dat is de reine Muddermelk!

Elsabe: Di lang ick gliek ein.

Hugo: Kannst ok reiken? Sünst legg di 'n Kalenner unner de Feut, bist glieks 'n Johr grötter. (Lachen.)

Mudder (laut lachend): Wo de Jung dat bloß immer her hett?

Willem (zu Hein): So, nu heft aber genog drunken, nu sing uns mal ein' vör.

Hugo: Dat willn wi maken! Jeder nah de Reig singt ein Lied vör.

Mudder: Ick will juch leiber wat lachen un singen.

Hugo: Ok god! Du lachst un singst.

Lütt-Hein (singt und Hugo hilft ihm):

> Op de Weg nah Amerika
> Da wohnen soveel Hexen
> Har ji da wat von gehürt?
> So don de Hexen

Pannkoken backen! Pannkoken backen!
Alle mal don se so
Un allemal don se so.

Willem: Nu kam ick! (Singt.)
Ach, Mudder, mir tut der Bauch so weh!
Ju, ja, Bauch so weh!

Mudder: Jung! schäm di wat!

Elsabe: Aber Willem! Lütt-Hein snappt all jedes op. Morgen singt he 't ok.

Hugo: Man to! Dat is wat schönes! (Singt mit.)
Ju, ja, Bauch so weh!
Geh du nach dem Garten un pflücke dir Klee
Geh du nach dem Garten un pflücke dir Klee.
Geh du nach dem Garten un pflücke dir Kraut!
Ju, ja, pflücke dir Kraut!
Un koch dir ein Salb' und schmiere si . . .

Mudder (lachend): Is genog! Is genog!

Elsabe (hält Hugo den Mund zu): Du sast doch jetzt ophörn!

Willem: Ach, Mudder, da hilft kein Schmieren mehr. Ju, ja, Schmieren mehr . . . Nee, mi ward doch de Kehl dabie wehdaun; nu kummst du.

Hugo (singt gleich los):
Wie kam ick nah mien Schwiegervaders Hus
O, Allerliebste mein?
Gah du denn Weg man grade ut
Denn kümmst du nah dien Schwiegervaders Hus.

Willem (singt mit).
Ruck! mien Mäken, ruck! ruck! ruck!
Ruck! mien Mäken, ruck!

Hugo (singt allein):
Wie kam ick denn to Dör herinn
O, Allerliebste mein?
Drük du man lisen ob de Klink,
Denn meint de Mudder, dat deiht de Wind.

Alle: Ruck! mien Mäken, ruck! ruck! ruck!
Ruck! mien Mäken, ruck!

Hugo (singt allein):
Wie kam ick denn de Trepp herop,
O, Allerliebste mein?
Gah du de Trepp man trippelditrapp,
Denn meint de Mudder, dat is de Katt.

Alle: Ruck! mien Mäken, ruck! ruck! ruck!
Ruck! mien Mäken, ruck!

Mudder: Nu hör man op! — Hugo hett ok sonn' grotes Appelhüsschen, da fallt mi eben sonn' Dings in. Weit ji, woher de Mannslüd dat hem?

Hugo: Nee, Du? Aber du kümmst doch nich an 'e Reig, erst kümmt Elsbe!

Mudder: Ah, wat ok!

Willem: Vertell! vertell! un wenn 't 'n Dahler kost!

Mubber: Dat Eva all Appel stahln hett, weit ji. Dat wär grad an ein Harwstmorgen. Un weil nu Adam sick so frein de, dat sien Eva to'n ersten Mal in anner Umständ wär . . .

Hugo (komisch entsetzt): Ach nee?!

Elsabe (lachend): Mubber!

Mubber: Na, ja doch, mi is dat so vertellt. — Na, da segt denn Adam de Wahnung ut. Se har bie 't Spaziergahn nu grad sonn' Verlangn hatt — dat is ja hütesdags noch so bie de Fraun — un ok glief in ein Appel rinn beeten. Un he smeckt ehr. Da fregt Adam, wat se denn da kaun deh. Se lacht sick ein' un gew em denn Rest. Adam nähm dat Hüschen denn ok un beet ganz nürig rinn. Da freit sick Eva nun ganz bannig, dat Adam all sowiet mit de Wahnung ferdig wär, un se strakt em mit denn nein Rießbessen över dat blote Fell. (Lacht.) Da mößt he denn lut utlachen. (Lacht.)

Hugo: Wär Adam denn kettelig? (Lachen.)

Mubber: Dat wär he woll . . . Na, un bie dit Lachen blew em denn dat Hüschen in Hals steeken. (Lachen.) Un darum hebt 't hüt noch alle Mannslüd. (Lachen.)

Elsabe (lachend): Dat is aber ok . . .

Willem: Weißt noch mehr sonn Dinger?

Mubber: Nee, hüt abend nich.

Hugo (zu Elsabe): Dat hest woll noch garnich wußt, dat Mubber ok sowatt vertelln kann? O! sust man mal hörn, wenn s' erst richbig in ehr Fett is. De wär as Kind de slimmste int ganze Dörp.

Mubber (lachend, liest die Krumen auf und steckt sie in den Mund): Ja! Ick wär slimmer wie de Jungs! Wat de nich utfreeten muchen, dat deh ick.

Hugo: Nu kümmst du, Elsbe, aber nich sonn' Dings mit Schilee! 'n beeten wat destiges.

Elsabe: Erst kann Mubber ein singen.

Mubber: Nee, ick sing nich, hüt abend nich! Wi sind hier so all so utlaten, wenn da man nichs nah passiert.

Willem (schlägt aufbrausend mit der Hand auf den Tisch): Verdammi! denn lat doch passiern wat will! Immer mit dien verfluchte Ohnungen, da warb ein' ja rein öbel un slimm! Man kann nich lut lachen: Darob passiert wat! Verdammi, denn lat doch kamen, wi sind ja hier!

Hugo: Bloß nich upreegen, Kinner! bloß nich upreegen! Denn warst häßlich.

Willem: Mein Gott! is ja wohr!

Elsabe: So hett Mubber dat doch ok nich meint. Du kannst man nichs verdreegen, da ligt dat an. Glief stigt di dat to Kopp, un denn is mit di gar kein Uemkam' mehr.

Mubber: Lat man! Ick mark all, op mi sall 't weder dahlgahn!

Willem: Da is nich de Reb' von!

Hugo: Dat heit: mit sonn' Mul geihst to'n Angeln? Un denn segst to dien Mubber bist hübsch? (Geht zur Mubber, streicht über ihr Gesicht, bis sie lachen muß.) O, mien seute Mubber! Du bist sonn' lütten gediegen Kluten! — Sing, Elsbe! — To, lach mal! lach mal! un wies' denn olln unarbigen Bengel de Tähn! — Sing, Elsbe! — Ach so, du hest ja man mehr de ein oll Stüft vörn, aber bieten kannst da noch hart mit! —

Nu lacht s'! Kiek! Kiek! wat mien Mudder von feutes Gesicht hett! — Gau, sing, Elsbe!

(Alle lachen, selbst Wilhelm kann es kaum verbeißen.)

Mudder (schlägt nach Hugo): Dumme Jung! Hew dien Mudder von' Burn! Du bist ja vull.

Hugo: Dat makt nichs, dat löpt alls weder mit weg. Nu sing aber, Elsbe!

Elsabe (erst noch lachend, beginnt endlich):

Will mich einmal ein guter Freund besuchen . . .

Willem (immer halb lachend, halb ärgerlich dazwischen): Dat heit aber, denn will ick schön kriegen!

Elsabe (singt fort):

So soll er mir willkommen sein.
Ich setz ihm vor den allerschönsten Kuchen. —

Willem (dazwischen): Un ick smiet em mit 'n Ossenoog int Gnick!

Elsabe (lachend, singt aber fort, ohne einzuhalten):

Dazu ein Glas Champagnerwein.

Willem (dazwischen): Ut de Elw!

Elsabe und Hugo (umfassen einander; singen lachend):

: Dann setzen wir uns hin, wohl auf das Kanapee!
Und singen dreimal hoch! das Kanapee!:

Willem (droht): Da sull ick juch man bi fat kriegen! (Alle lachen.)

Mudder: Na, du warst doch nich so licht eifersüchtig?

Willem: Ick? Denn Deubel ok! Aber wat in' Nacken kreegen s' doch!

Hugo: Kiek! wie de Lütt-Hein mitlacht. Kumm her! (Holt ihn vom Sofa.) Wi beiden wöllt noch ein maken, mößt aber schön Schritt holln! (Er holt sich einen Topf und schlägt mit der Faust darauf. Beide marschieren im Kreis herum und singen):

Der Gen'ral Werder hat einmal zum Tanze aufgespielt.
Das war zur Zeit, als seinen Strauß er in dem Elsaß hielt,
Da strich, da strich, da strich den großen Brumbaß er
So grob, so grob, so grob, wie 'n keiner streicht . . .

Mudder (lacht): Nun kiek den Lütten an! (Als beide dicht bei ihr vorüberkommen, dem Lütt-Hein lachend drohend:) Du! eigentlich harst du noch wat op Fell verdeint, dat du doch mitgahn bist.

Willem: Wat?! Is he doch mitgahn? — mit de Jungs?

Mudder (ihn beruhigend): Is ja nu all god! He deiht nich 't weder!

Willem (schlägt mit der Hand auf den Tisch): He sall aber hörn! (Laut wütend:) Hein! kumm hier mal her!!

Hugo: Nanu? wat is denn los?

(Lütt-Hein geht zu seinem Vater.)

Willem: Hew ick di nich verbaden, dat du mit de Jungs Sank-Marten singen süst?

Lütt-Hein: Ja.

Hugo: Stell di doch nich an, um denn Kinnerkram! Ick hew em seggt, he künn gern mitgahn.

Willem: Du hest hier garnichs to seggen!! versteihst mi?!

Mudder: Nu, nu!

Hugo: Na, nu ward lustig! (Schlägt dabei auf den Topf.) Lustig!

lustig! Hahaha! Mi bringst doch nich ut de Ruh, un wenn nochmal so lut brüllst! Haha!

Willem: Nimm di in acht!!

Hugo (lachend): O! o! Du wullt . . .

Elsabe (zittert, ist aufgestanden, legt Hugo die Hand auf die Schulter, gebietet ihm Schweigen).

Willem (den Kleinen schüttelnd): Un warum bist du doch hingahn?!

(Lütt-Hein sieht zu Boden.)

Willem (steht auf, zieht den Kleinen mit): Wo is de Stock? (Geht zum Schrank.)

Mudder: Verdeint hett he ja eigentlich wat dafför; aber nu lat em man.

Willem: Du sast 'n Denkzettel kriegen, denn du . . .

(Elsabe springt zitternd, wortlos auf den Kleinen zu, entreißt ihn ihrem Mann und schiebt ihn schnell in die Schlafstube hinten links, stellt sich vor die Tür, zittert am ganzen Körper.)

Willem (brüllend): Den Jung her!!

Elsabe: — Denn möst mi erst kolt maken! — anners nich!

Mudder: Dat hew ick kamen seihn — all denn ganzen Abend. Wi wärn ja ok to utlaten!

Elsabe: Du hest ja Schuld! Du harst 't ja nich seggen brukt.

Willem: Ja! se möst mi dat seggen! (Will in die Schlafstube.) Gah da weg!

Elsabe (schiebt ihn zurück): Du bist ja besopen! Rührst du mi hüt abend denn Jung an, denn gah ick mit de Lütt int Wader!!

(Hugo drückt sich immer in der Ecke rechts bei der Tür herum, bald lächelnd, bald grummelnd.)

Willem: Narrsches Wief! — Hm! (Geht langsam an den Tisch zurück.) — 'n Wirtschaft in' Hus jetzt! (Nimmt ein Glas und wirft es wütend auf den Boden.) Verdammi!

Hugo (halblaut): Da kann noch mehr liggen!

Mudder: Un op de letzt hew ick de Schuld. Man kann doch woll de Wohrheit seggen.

(Willem setzt sich, stützt den Kopf in beide Hände.)

Elsabe: Gewiß hest du de Schuld! Du harst dat doch nich to seggen brukt. Du weißt doch ganz god, wie he is, wenn he 'n por Glas Grog drunken hett. Dat wär to 'n anner Tiet ok noch freuh genog weest.

Mudder: Ick hew em doch nichs seggt, Deern! Mi is dat man so rutrutscht. Möt man sick hier denn so in acht nehmen?

Elsabe (ärgerlich die Scherben aufsammelnd): Di rutscht man immer alles so rut — un alles möt man sick gefalln laten. — Einmal möt man hier in Schied verkamen, annermal gew ick toveel Geld ut, un denn verstah ick weder nichs! (Redet immer lauter und erregter; mit Tränen kämpfend.) Jede Stünn weißt du wat anners! Sied de söß Johr is ok nich ein unessen Wurt twischen uns beiden solln — as hüt! — Lat 'n Mann gern man ein' drinken, lat 'n utlaten sien — aber man möt denn weiten, wat man to em seggt. Aber man nich immer so in stilln reizen un sticheln!

Mudder: Ick hew em doch nich reizt!

Elsabe (weinend und schreiend): Ja! gewiß hest du em reizt!! Verdeint het he wat! Verdeint het he wat! In uns' ganzen Ehejorn hett

he noch nich ein Slag von Willem kreegen, de is mi veel to grow, um Kinner to slagen! De Jung is kein Happen anners as anner Jungs ok, aber man brukt denn Mann nich alles horklein to vertelln, wenn he inkümt, Kinnersorgen hört de Fru!

Mudder: Ick hew mien Mann nie wat verheimlicht.

Hugo: Slimm genog.

Elsabe: God, wenn dien Mann dat verdragen künn! Willem verdrägt dat nich!

Willem (haut die Hand auf den Tisch): Swieg jetz endlich still! Ick will nichs mehr hörn!

Mudder: Ja, du bist to beburn, Willem, ick hew dat all lang kamen seihn: dat 's kein Fru för di.

Hugo: Na nu! nu holl aber op!

Willem: Swieg davon still! Ick will von di garnich beburt sien! Aber verdammi! Ji möt doch Freeden holln könn'!

Elsabe (wütend, verächtlich): Hm! kein Fru för di! Warum bin ick em denn in söß Johr genog weest?! Nich einmal hett 't Striet geben! (Geht an den Tisch.) Willem! segg du! hest du einmal to klagen hatt? hest du einmal nich dien Recht kreegen?!

Willem: Da seggt ja keiner wat von! Nu swieg doch endlich still!!

Elsabe: Gewiß! Mudder seggt 't!! Ick bin kein Fru för di! Un 't is dien Pflicht as Ehmann, dat du sowat nich op mi sitten leist!

Hugo: Solang ick hier in' Hus bin, hewt s' wie de Kinner tosam lewt! Kein lubes Wurt is solln! Mudder hett denn Striet int Hus bröcht, grad as ick dat in vörut seggt hew!

Mudder (steht auf): So! — also danach willn ji beiden rut! Ick bin juch hier toveel.

Elsabe: Da seggt kein Minsch wat von!

Mudder: Ick hew 't ja all lang markt, aber ick kunn 't nich glöben, dat Hugo so sien eigen Mudder op de Strat setten möcht!

Willem: Hugo hett hier nichs ruttosmieten un smitt kein' op Strat! Hör nu endlich op mit dien Larm un sett di dahl! Dat kummt ein' ja lang ut 'n Hals rut.

Mudder: Denn sall ick mi hier woll weder anbetteln? Fragen, ob dien Fru mi hier ok noch länger lieden will? Nee! dor hest kein Glück mit! Ick kann mi noch selbst ernährn; ick kann noch arbeiten, un ick will ok arbeiten! Wenn ick bie anner Lüd gah, kann ick sogar noch Geld verdein!

Hugo: Denn gah doch hen nah anner Lüd, wat quarkst hier denn rum?! Dor hest man kein', de argern kannst; anner Lüd lat sick dat nich so gefalln!

Willem: Nu do mi denn einzigen Gefalln, Hugo, un schwieg still! Mudder bliewt hier! Wat sölt sünst de Lüd dorvon denken. Wi müsten uns ja schämen. Kum acht Dag hier un all weder weg.

Mudder: Nee, Jung! Ick bliew nich hier! Meinst du, ick sall mi hier tribuliern un uthunzen laten? Dat hew ick nich so grod nödig! Wenn ick mal nichs mehr kann, denn könnt je mi petten! — Aber uns' Herrgott ward 't ja wohl nich sowiet kamen laten.

Willem (steht auf und geht zur Mudder; ruhig und ernst): Nu hör mal to, Mudder, in' goden!

Mudder (kampfbereit): Nu? Man los!

Willem: Tribuliern un uthunzen laten? Wer hett di denn hier uthunzt un tribuliert? Dat much ick weiten! Elsbe hett di ut sick kein Wurt to nah seggt! Da kenn ick se to genau! Un du heſt ehr manchmal schöne Wür an' Kopp smeeten, dat wiſt doch nich afſtrieben?

Mudder: So! — Du ok noch? — Na, ja, du mößt se in Schutz nehmen, dat is dien Fru — dat schickt sick nich anners. Denn will ick man gliekS gahn, damit ick dien gebild'te Fru man ja nich unner de Burt stöt. Da möt man sick ja ornlich in acht nehmen (geht nach links), un dorbie hett ſ' von Husſtand führn överhaupt kein Ahnung.

Willem: Du geihſt hüt abend nich weg! Da fohrt ja överhaupt kein Damper mehr nach Hambog rop.

Mudder: Ah! ick will woll 'n Platz achtern Diek findn. Du führt ja, wie gern dien Fru mi hier süht, se hölt mi mit kein Wurt, se freut sick innerlich! (Nach links ab.) Ick will man Stebel antrecken un mien Hot opsetten, un mien por Lumpen lat ick denn morgen afhaln. (Ab.)

Willem (zu Elsabe, die stumm am Küchenschrank gelehnt steht): — Segg du ehr, dat se blieben sall.

Hugo: Do 't nich!

Elsabe: Ick hew kein Recht, ehr dat Hus to verbeiden, un hew 't ok nich dahn. Mienwegen kann se blieben. Aber ick ehr trüch holln? Nee! dorto hett se mi to weih dahn!

Willem: Dat is 'n olle Fru, se seggt mal 'n Wurt, denn hört man da eben nich nah hen. — De Mudder so ut 'n Hus gahn laten, dat 's mi dat Schrecklichſte, wat 't geben kann! Dat geiht mi an 'e Niern! — Segg ehr, dat ſ' blieben sall . . . sünſt heſt du 't nich god bie mi!

Elsabe (besinnt sich, geht dann entschlossen an den Tisch und räumt ab): Einerlei, ick segg ehr 't nich! Se hett mi to un to weih dahn. Segg du ehr 't doch, du biſt doch ehr Söhn.

Willem: Na, du mößt ja weiten, wat du deihſt.

Mudder (kommt zurück, Hut und Mantel überm Arm): So — dat wär ja weder mal to Enn'. (Setzt sich den Hut auf.)

Willem (nimmt seine Mütze): — Op de Lüneborger Sied, da bie de olle Prigges, da hett di 't ja so gefalln.

Mudder: Ja, da is 't ok schön.

Willem: Mit 'n Damper kannſt ja nich mehr, un mi wär 't ok verdammi nich recht, wenn du weder noh Hambog bie Lisbeth trecken deihſt.

Mudder: Dat do ick nich gern, aber . . . . . . (Schlägt sich den Umhang um.)

Willem: Nee! ſaſt nich! Du wahnſt mit de oll Prigges tosam. Un dit Hus ſteiht di to jeder Tiet apen! Du kannſt kamen, wann du wullt! — dat erlauw ick di! —

Mudder: — Na ja — mi is alls recht, wat ji mit mi maken dohn. Mi möt 't ja man recht sien — (geht zur Tür). Na, atüs!

Willem: Ick gah mit di. (Oeffnet die Tür.) Verdammi! sieht de Himmel ut!

Mudder (zu Hugo, der nach vorn an den Tisch gegangen ist): Na, di will 'ck man nich atüs seggen, du giwſt mi de Hand ja doch nich.

Hugo (geht zu ihr, schüttelt ihre Hand besonders lange und kräftig): Ah, wenn du geihſt, nich mehr wie gern! Atüs! atüs!

(Willem langsam ab.)

Mudder: Man wenn ick kumm nich? Na, ick kenn di ja. — Atüs. (Ab; Willem nacheilend.)

Hugo: Gott sie Dank!

Elsabe (sieht eine Weile stumm auf den Tisch): — Wär dat 'n Abend — — wenn mi dat ein seggt har (läßt sich auf einen Stuhl fallen, legt den Kopf auf den Tisch) — dat 't ok so kamen mößt — —(weint).

Hugo (geht schmerzlich berührt von der Maschine an die Kommode, dann an den Schrank, hier und da etwas betrachtend oder zurechtsetzend; sieht hin und wieder heimlich zu Elsabe hinüber. Kommt endlich an die linke Schrankschublade, zieht sie ganz leise auf, wobei er wie ein Dieb auf Elsabe sieht. Will ganz leise nach hinten langen, rührt dabei aber doch an die Messer und Gabeln.)

Elsabe (hört das leise Klappern, blickt verstört auf, sieht Hugo, erkennt sofort, was er will): Hugo! (Stürzt auf ihn zu.) War nich to 'n Süper! Hugo! Lat 't liggen! Do 't mi to Leiw!

Hugo: Ick kann dien Jammern nich verdragen! Is ja nu doch all egal.

Elsabe (nimmt ihm die Börse ab, legt sie wieder in die Schublade und schiebt sie zu): Nee, nee, ick will ok nich mehr jammern! Kein Lut sast du von mi hörn! (Faßt ihn bei der Hand.) Wi verstaht uns ja doch, Hugo! Wenn w' ok nie . . . nie . . . (Trocknet hastig ihr Gesicht.) — Kumm, sett di op 't Sofa, ick les di wat vör.

Hugo (den Blick zu Boden): — Se hebt di weihdahn, Elsbe —

Elsabe (zwingt sich zum Lächeln): Lat! Süh, ick wein all nich mehr — kumm, ick les di vör. — (Zieht ihn zum Sofa.)

Vorhang.

Die Köksch

Keine Stadt hat so saubere dralle Köchinnen oder „Köksċhen" aufzuweisen als Hamburg. Wenn sie in ihrem hellen Kattunkleid, das bei jedem Schritt von Stärke knittert und rauscht, über die Straße eilen, reißt jeder Fremde verwundert die Augen auf. Tragen sie dann noch die bekannten „Mützen" — ein großer Teil hat diese in letzter Zeit als „Sklavenstempel" verworfen (leider!) — und lassen die kurzen, aufgebauschten Aermel ein Paar starke, gesunde, runde Arme frei, so lacht selbst dem Hamburger das verwöhnte Herz im Leibe. Das ist die echte Hamburger Köksch, die wir lieben, mag eine kleine Anzahl Hochtrabender noch so sehr dagegen wettern.

Diese echte Sorte hat aber nicht nur Murr in den Knochen, sie hat auch Haare auf den Zähnen. Und davon ist die Anna eine, die forsche Anna, die obendrein noch Mut im Leibe hat.

Gestern abend, als sie die Küche in Ordnung hatte und sich selbst auch ein wenig ausstaffiert, setzte sie sich auf den schlohweiß gescheuerten Trittstuhl und sann über ihr Schicksal nach. Und zwar weilten ihre Blicke träumend auf dem Ringfinger der linken Hand. Sie war schon einmal verlobt gewesen. Warum nicht? Gilt es vom Manne: „Wer niemals einen Rausch gehabt, das ist kein braver Mann!" — so für sie noch viel mehr: „Wer niemals einen Ring gehabt, das ist kein braves Weib!" Aber wenn sich so'n Mann denn absolut nicht kuschen will, dann nicht! Da läßt sie ihn laufen!

Zwei harte Steine malen schlecht, und Anna ist ein sehr harter. Sie

kann nur einen Mann gebrauchen, der ihr das Regiment gutwillig überläßt. Er wird nicht schlecht dabei fahren; denn sie versteht den Kitt — heißt: die Arbeit, und weiß in der Welt Bescheid.

Nun ist es aber wieder durchaus natürlich, daß diese weichlichen Männer sich ungern an ein so hartes Stück, wie es die Anna ist, heranwagen. Selbst dann zagen und zaudern sie noch, wissen in ihrer langsamen Art die Gelegenheit nicht wahrzunehmen, sich der forschen und schnellen Maid zu erklären, wenn sie es längst eingesehen, daß ihnen gerade diese Hälfte zum sicheren Fortkommen fehlt.

Die elektrische Klingel riß sie aus ihrem Denken auf.

„Goden Obend, Tütendreiher! Dat sull doch erst to morgen freuh sien. Na, denn man rinn!"

Der breitschultrige, gutmütige Mensch schleppte den schweren Korb mit Krämerwaren in die Küche. „Tütendreiher" hatte sie wieder gesagt. Warum mußte sie ihn nur immer foppen? Aus allen Ecken seines großen Herzens hatte er sich sein bißchen Mut zusammengesucht, um ihr heut abend den ganzen Inhalt auszuschütten. Dies war nun schon der zweite Dämpfer.

Anna staute alle gefüllten Düten sofort in den Schrank oder schüttete den Inhalt in einen der blaugemusterten Krüge.

„Worum bringt dat denn de Jung nich? He is doch nich krank?"

Er ließ sich auf den Stuhl nieder und folgte ihrer Tätigkeit mit großen Augen. Donnerwetter! Wenn die „ja" sagen würde, die wollte den Kram schon haltern. Und dann würde sein Vater auch mit dem Gelde rausrücken!

„Hm? Is he krank?" fragt sie nochmals, weil er gar so stumm dasitzt.

„Nee, nee, krank is he nich."

„So — dat wär' ok woll 'n bitten veel för em. Wi kriegt hier nämlich Beseuk, un deshalb mut ick all'ns so'n bitten weder opfülln. Denn bruk ick doch nahher nich um jeden Dreck över de Strot."

„Nee — hm — dat 's wohr. — Wi harrn dat ja ok gern heebrögt."

„Na, dat is ober beter, wenn de Loperie nich nödig is."

Er schaut auf die blitzblanken, kupfernen Behälter, die oben auf dem obersten Bort stehen; er sieht auf den schneeweißen Marmorboden, auf die blinkenden Messingteile des Herdes. Wie war das alles instand! Ihm wurde es hier so behaglich, daß er sich zurücklegte und mit halboffenen Augen träumte. Außer der Tätigkeit Annas hörte er die Küchenuhr ticken und die Gasflammen singen, und dies alles machte ihn immer müder, träumender, daß er bald seinen Vorsatz vergessen hätte.

„Ick — Anna — wulln Se nich bald — ick mein man so — ob Se nich bald heiraten wulln?"

Anna lachte hell auf.

„Aber gewiß will ick heiraten! Gewiß! Wenn ick bloß erst 'n Mann har. Mien Beden möt doch mal helpen:

Alle Morgen früh
Fall ich auf die Knie.
Lieber Gott! Hör mich doch an
Und geb mir bald einen Mann!
Hest du ok keen Swattkopp mehr,
Ei, so gew den Rotkopp her!

Aber so'n Prüntjehöker dörf dat nich sien, de mi jeden Dag Kandis verspricht un . . ."

„Dunnerwetter! Den hew ick weder vergeten! — Dat is doch ok rein to dull!"

Der Prüntjehöker hatte ihn wieder mächtig angepackt. Ob sie das im Ernst meinte?

„Dat — dat Se mi bi jede Gelegenheit glieks utlachen dohn, dat — deiht mi leed, kann ick nich recht find'."

„Na, na! Se kamen mi överhaupt hüt ganz anners vör. Is wat nich in Ornung?"

„Ja, ja . . ."

„Ja. Aber 'n bitten komisch kamen Se mi vör. Hebben Se sick woll argert?"

„Ja, gewiß hew ick mi argert! Wat hett de Kerl mi glieks optoschrieben! Sonn' . . ."

„Werker hett Se opschreeben?"

„Ach, dat wär hier eben; hier an de Eck von Goosmark und Dammdohrstrot. Ick hew den swer'n Korw op'n Nacken un goh ganz richtig opn' Fohrweg. Dor staht dor aber so veel Lüd, de all in'e Bohn stiegen wölt, un ick will doch nich stunn'lang dor stohn un lur'n; na, ick pett denn eben mal son' kein Schreet lang op'n Trittewor. Glieks fött mi ein an' Rocksarm un röpt, as ob ick dow wär:

»Wie h a i ß e n Sie??«

Ick dreih mi um: »Wat is denn los?« segg ick.

»Ich frage Sie, wie Sie haißen?!«

»Wat is denn los? Wat is denn los?« segg ick.

»Sie sünd hier auf'n Trittewar gegangen,« und dorbi wiest he mit'n Bleistift an'e Eer, as wenn he de Börgermeister wär.

»So,« segg ick, »denn kann ick ja weder dahl gahn,« un will ok all runner petten. Dor treckt he mi weder trüch un seggt, ick soll keine dumme Witze machen. Na, ick segg em denn mien Nam und goh.

Nu seggen Se mi mal, wat hett de Kerl mi optoschrieben?"

Annas Mut und Tatkraft war bei dieser Erzählung erwacht und wegen der Ungerechtigkeit aufs höchste gestiegen.

„Wat? De Kerl! Son' . . .! Na, teuw! Denn will ick mi mal ansehn! Dat dörft wi uns nich gefallen laten! Son' . . .! son' . . .!" Sie lief schimpfend in der Küche immer auf und ab. Für einen Mann, der sich so was ruhig gefallen ließ, mußte sie einspringen! Und besonders, wenn es der gutmütige Krukkrämer . . . Na, einerlei! Sie wird sich so was nicht gefallen lassen!

„Denn Korw! Denn Korw bring i ck trüch! Un op'n Trittewor will ick gohn, ganz hen! Mal sehn, wer mi wat seggt!"

„Nee, nee, dat geiht nich. Dat kann ick nich leiden. Eegentlich har he ja ok ganz recht, aber he har mi doch dat in' annern Ton seggen künnt. Se söll'n sick dorüm nich in'e Patsch setten. Geben Se denn Korw man leiber her."

Aber Anna war im besten Fahrwasser. Sie wurde bald grob, selbst gegen den, den sie eigentlich schützen wollte.

„Röhren Se mi nich denn Korw an! Denn bring ick noch hüt obend trüch. Wi hebbt noch 'n Barg olle Zeitungen hier ling'n, un dormit will

ick em vull packen, bit boben hen! Dormit will ick op'n Trittewor gohn! Is deselbe Kerl noch dor, denn renn ick em um! Renn em um, dat he op'n Rück' to liggen kümmt!"

Alle beschwichtigenden Worte des guten Menschen halfen nichts. Seinen Vorsatz mußte er bald aufgeben und geduckt, ohne den Korb, heimschleichen. Hätte er ihr die Sache doch nur nicht erzählt! —

Nicht viel später schleppte Anna den schweren vollgepackten Korb die Dammtorstraße entlang, dem Gänsemarkt zu. Das Korbgeflecht piepte bei jedem Schritt, den sie tat, aber sie trat kräftig vorwärts und benutzte immer die Mitte des nur schmalen Trottoirs.

Ihre Arme liefen bei dem naßkalten Wetter rot auf, als wolle das unruhige erregte Blut die Haut sprengen. Man konnte glauben, es würde sieben Meilen gegen den Mond spritzen, pikte man ihr mit einer Nadel in den Arm.

Allerdings, wer das gewagt hätte, würde in den nächsten Minuten die Engel im Himmel singen gehört und Annas derbe Hand gefühlt haben. Ebenso stand ihr der Zorn auf dem roten Gesicht geschrieben, und alles ging ihr gern aus dem Wege.

Ein Arbeiter, den sie unsanft angestoßen, fragte sie lachend:

„Hallo, Mine, kann ick 'n bitten in dien Korw sitten?"

„De is all ganz vull Löpels, dor geiht kein Sleiw* mehr rinn!" Sie warf ihm die Antwort ins Gesicht und eilte nur noch erregter weiter. Wenn ihr doch so einer in den Weg treten wollte! Dem wollte sie bei: freies Leben! Hamborger Kökschs is ok kein Hund!

Richtig! Aus der Buchstabenstraße — wie Anna stets die ABCstraße nennt — kommt ihr eine blanke Uniform entgegen. Ihr stieg die Wut wieder bis in den Hals. Der sollte sie bloß anticken.

Und er kam auf sie zu.

„Du, Mile, goh mol eben 'n bitten von'n Trottewor dol. Süh, ick dörf dat nich lieben. Ick verswinn hier gliek bie 'n Valentinskamp um 'e Eck, denn kannst ja weder ropgahn."

Da stand Anna da, wie aufs Auge geschlagen. Sie setzte den Korb hin, sah sich den Menschen genau an, schlug mit den Händen zusammen und stemmte die Arme in die Seiten.

„Süh! Dat lat ick mi gefalln! Dat is doch mol 'n Hamborger Jung!"

„Dat's 'n Büx! Kennst denn »blauen Lappen«?** — Junge! Junge! Hest du 'n por Arms." Dabei konnte er es nicht unterlassen, sie zu drücken und zu kneifen.

Anna befolgte ihren alten Erfahrungssatz: Von 'n ehrlichen Minschen darf man sick girn mol kniepen loten!

„Na, denn atüs, Mile; un teuw man, bit ick um de Eck bin."

Anna sah ihm staunend nach, dann nahm sie ihren Korb wieder auf und schritt über die Straße, durch den Hemdsärmel in die Königsstraße. Da war sie dann bei dem Krukkrämer angelangt.

Der empfing sie voll banger Ahnung. „Na, wo is 't afgohn?"

„Ah, fein, großarbig! Ji Mannslüd weet doch ok mit gor nix farbig

---

* Fülllöffel; zugleich so viel wie Rüpel, frecher Mensch.

** Enger Gang in der Hafengegend.

to warden. Mi wull de Konstobler denn Korw noch mit anfoten helpen. Ick segg jo: ick mutt man komen! denn geiht de Krom immer."

„Na, wenn dat man wohr is. — Dat möten S' mi vertellen; setten Se sick man op den Stohl, he is 'n bitten wackelig, aber hüt abend ward he sachts noch holln."

„Könt wi gliek's probieren." Plumps! ließ sie sich auf den Stuhl fallen, der unter ihr krachte; doch er wagte nicht zu zerbrechen, und Anna erzählte ihre Begegnung. Natürlich mit reichlichen Zutaten, die sie zur Heldin machten.

„Na, wenn Se denn immer so 'n Glück haben, denn —"

„Glück haben? Nee, Hein! Korosch hew ick!"

„Na, jä — wenn Se denn immer de Korosch hebbn, denn — denk ick — — — Na, Lütt, wat wullt du denn?"

Ein kleiner Kunde mußte ihn nun stören. Es war in ihm zum festen Entschluß geworden: heut abend wollte er sich ihr erklären! Er gab dem Kleinen die geforderten „Boltje" und war froh, als er wieder mit Anna allein war.

„Ick meen man, wenn Se so veel Korosch hebben —"

„Jo, dat hew ick jo bewiest. Ober sall ick Ihnen mol wat seggn? Se kaun dor an een Saak rum, un kön' dor nich mit to Stand komen. Ick hew dat jo all langs markt. Sall ick Ihnen mal 'n bitten helpen?"

„No jä — wenn Se dat dohn wulln. Se kön'n ja ok alls so god."

Wer da hätte lauschen können, der hätte gehört, wie eine Hamborger Kökſch allen emanzipiertesten Frauen weit voraus ist. Sie kleidet sich nicht etwa äußerlich wie ein Mann, bringt auf Studium und Wahlrecht: sie packt das Leben frisch an, und — wo der Mann stockt, greift sie ein. Warum nicht auch bei der Brautwahl? Warum soll eine Hamburger Kökſch sich nicht ihren Bräutigam selbst wählen dürfen? Für das Wahlrecht war Anna jedenfalls zu haben!

„Hör mal to, min Jung, du gefällst mi ja all lang. Ja, alles, wat recht is. Sünst har ick mi ok nich immer so lang ankieken loten, denn för dat Ankieken mit so lurige Oogen bün ick ganz un gor nich. Leeber mol toslan, ick will mi woll wehr'n. Wenn du mi wullt, worüm süll ick nich jo seggen? Gewiß! segg ick, hier, nimm mien Hand! Wenn du wullt, ok alle beide, da!"

Und Hein ergriff sie freudig — alle beide. „Jo — jo — jo —" stammelte er ein über das andere Mal. Er sah sie wieder so „lurig" an und machte Miene, sie an sich zu drücken, aber — die Toonbank stand zwischen ihnen. Da besann er sich auf seine Manneskraft — denn er hatte nicht umsonst den breiten Buckel — und hob das gewiß nicht leichte Stück mit einem Wuppdi auf die Toonbank. Da saß sie.

Anna lachte und war über diesen seinen Kräftebeweis so erfreut, daß sie ihn umschlang und ihm den ersten Kuß gab.

Sowas tut nur eine Hamborger Kökſch.



Rundschau

Literatur

„Vorgeschlagen zum Nobelpreis"

Durch eine Anzahl von Tagesblättern läuft die Notiz, die deutschen Hochschullehrer Geheimrat Henry Thode in Heidelberg und Professor Dr. Kluge in Freiburg hätten bei dem Komitee in Stockholm zur Erteilung für den Nobelpreis an Max Bewer die Prüfung seiner Werke beantragt. Wir haben diese Nachricht anfangs für einen Scherz gehalten und sofortige Aufklärung erwartet. Es ist im Laufe von nunmehr acht Wochen keine erfolgt, während Max Bewer sogar auf inserierte Vorlesungseinladungen drucken läßt: „Vorgeschlagen zum Dichter-Nobelpreis".

Erhielte ein deutscher Dichter diesen Preis, so wäre das für das Ansehen unsrer Literatur von außergewöhnlicher Wichtigkeit. Aber es käme denn doch auch darauf an, *welcher* unsrer Poeten ihn erhielte, denn an der Bedeutung des Ausgezeichneten würde die gebildete Welt die Bedeutung unsrer Literatur messen. Ich sehe in Bewer ganz und gar nicht allein die lächerliche Erscheinung, als die er von vielen seiner politischen Gegner aufgefaßt wird, und trotzdem würde ich die Erteilung des Nobelpreises an ihn im Interesse unsres Ansehens sehr bedauern. Warum, davon möchte ich nicht ohne Not öffentlich sprechen. Deshalb richte ich an die beiden angesehenen Männer, die den Zeitungen nach Max Bewer als würdigsten Vertreter der deutschen Literatur der Gegenwart für den Nobelpreis vorgeschlagen haben, hierdurch nur die öffentliche Bitte: die gebildeten Kreise ihres Volkes über den wahren Sachverhalt und, wenn er in den Zeitungen richtig mitgeteilt wurde, über die Gründe ihres Vorgehens öffentlich unterrichten zu wollen. A

Umschau

Heute einmal eine Umschau über neue Aufsätze zur *Literaturkenntnis*.

Die „*Objektivität des Dichters*", so führt Paul Schultze-Berghof im Literarischen Echo (13) aus, sei heute ein abgenutzter ästhetischer Begriff. Alle Dichtung empfange ihren Reiz nur aus dem Grunde der Persönlichkeit, sei subjektives Erlebnis. Zwei Welten seien es, die in uns aufeinanderstoßen: die subjektive und die objektive Welt, oder das Reich, in dem das Recht des Individuums herrscht, und das Reich, wo die Gesetze der Allgemeinheit der Gattung den Wechsel von Entstehen und Vergehen beherrschen. „Von diesen Reichen fällt nun eins der Lyrik und das andere dem Epiker und Dramatiker zu." Schultze belegt diesen Satz ausführlich und definiert schließlich Objektivität als „Universalität des Geistes".

Hans Benzmann (Nord und Süd, April) meint in einem Versuch über die moderne *Ballade und Romanze*: die eine sei „ein spezifisch norddeutsches, realistisches, naives und in Form und Inhalt außerordentlich elementares und natürliches, kräftig, dunkel, ja mysteriös anmutendes, die Seele fesselndes und erschütterndes Gedicht, die Romanze dagegen ein spezifisch süddeutsches, romanisch-deutsches, sentimentales und idealistisches, poetisches Gebilde, das, durch christliche Weltanschauung getragen, mehr durch Harmonien fesselt als durch Disharmonien packt." An dieser etwas umständlichen Bestimmung fordert wohl zunächst die

geographische Abgrenzung der beiden Gattungen zum Widerspruche auf. Der Verfasser macht auch im weiteren Verlaufe seiner Arbeit keinen überzeugenden Versuch, seine Thesen zu begründen. Er charakterisiert weiterhin die Ballade im engeren Sinne als persönliche oder volkstümliche Stilkunst, und Ballade im engsten Sinne ist ihm „die aus dem alten deutschen Volksliede hervorgegangene, ganz deutsch gestimmte lyrische und historische Ballade und Romanze, und die aus dem deutschen Naturempfinden hervorgegangene, deren Wurzeln auf das alte Heidentum, auf die Stimmungen der Edda zurückgehen. Es folgt dann eine ausführlichere Charakteristik der deutschen Balladendichter des vorigen Jahrhunderts bis zu den Jüngsten der Gegenwart hinab. Den naheliegenden Gedanken, die Ballade sozusagen als dramatische Keimzelle zu untersuchen, berührt Benzmann nicht. Er spricht vielmehr von „epischer Kleinpoesie“, wo von der Gattung im weitesten Sinne die Rede ist.

„Wackelt Shakespere?“ fragt Franz Servaes in der Schaubühne (16). Er fragt es im Anschluß an eine scharfe Kritik des Lear von Paul Ernst, der in diesem Drama „von einer tragischen Wirkung nicht die Spur“ findet. Servaes seinerseits meint, Shakespere stehe noch fest, und kommt dann auf die Lyrik im Drama zu sprechen. Er meint, daß sie prinzipiell hineingehöre und daß, wo sie fehlt, jedes Drama ein Gerippe bliebe. Auch die antike Tragik habe als große lyrische Ruhepunkte die Chorgesänge gehabt, die wir heute noch als künstlerische Notwendigkeit empfinden. Bei den Modernen, insbesondere bei Ibsen, scheint es wohl, als ob die Lyrik gleich dem Monologe völlig ausgemerzt sei. Und doch ist sie latent in voller Stärke vorhanden, vorzüglich dort, wo die „Stimmung“ hervortritt: „Sie ist die Lyrik des modernen Dramas und in dieser Art von Lyrik liegt sein eigentümlicher poetischer Charakter.“

Kein anderer Dichter taucht in den theoretischen Auseinandersetzungen heute so häufig auf wie Hebbel. Er konnte, schreibt Rudolf Kassner (Schaubühne 1) nicht tief genug gehen, um Stil und nicht Tendenz zu haben. Wenn der Künstler sich auch jede Mühe gäbe, den Anschein der Tendenz zu vernichten, so bliebe ihm doch stets das Wesen zurück, das, woraus sich die Tendenz gebiert: die Antithese. „Und hier, in der Antithese lag die Gefahr für Hebbel, den großen Emporkömmling: die Gefahr einer, wenn auch noch so heimlichen Tendenz.“ Von Hebbels Menschen meint Kassner, sie erscheinen auf der Bühne mit ihrer eigenen Einsamkeit „wie belastet“, und lediglich auf des Dichters Geheiß werfen sich alle auf das Wort, als hätten sie es lange entbehrt, und überhasten sich. „Diese Menschen, die im Grunde alle so tief sehen, daß sie sich schließlich mit sich selbst, mit dem bloßen Dasein zu begründen brauchen, um zu leben — auf der Bühne motivieren sie sich ein wenig ängstlich, als fürchteten sie, ihre Gründe würden nicht langen oder müßten reißen.“ An der „Genoveva“, nach Kassner der im Stil vollendetsten Tragödie Hebbels, sucht der Verfasser seine Gedanken anschaulicher zu machen. Einen der geistigen Antipoden Hebbels, Friedrich Halm, sucht Julius Bab als modernen Dichter zu retten (Schaubühne 17). In dem Drama „Griseldis“ findet Bab den Vorläufer von Ibsens Nora, weil dort wie hier eine Frau das Band der Ehe zerreißt, da sie erkennt, daß sie ihrem Gatten nur Spielzeug, kein gleichgeachteter Mensch war. Und so sucht der Verfasser auch aus dem

Vergleiche mit Hebbel Zukunftskapital für seinen Poeten zu schlagen. Sehr wahrscheinlich ohne Erfolg, wie jeder bestätigen wird, der die Rührdramatik Halms auch nur einen Abend lang ausgekostet hat.

Den „Kulturwert des Romans" betont Heinrich Hart im Tag (29. 4. 06): er sei eine Macht, mit der ein jeder, der in Sachen der allgemeinen Wohlfahrt mitzuraten, mitzutaten habe, rechnen sollte. „Es ist eine durchaus erwägenswerte Frage, ob ein vielgelesener Roman es nicht an Kulturwert mit dem Durchschnitte aller Staatsaktionen und Finanzoperationen aufnehmen kann." Der Roman habe etwas von der Zusprache eines Freundes. Er wirkt eindringlicher als etwa das Theaterstück. Das mag gelten, aber Hart urteilt doch wohl etwas zu optimistisch, wenn er das heutige Ueberwiegen der Liebesheiraten über die Geldheiraten auf die idealistischen Anregungen und Wirkungen der Romanliteratur zurückführt.

Eine umfänglichere Streitschrift über die „Weibliche Gefahr auf literarischem Gebiete" veröffentlicht Theodor Wahl in den Zeitfragen des christlichen Volkslebens (Stuttgart, Belser 60 Pf). Was der Verfasser sagen will und was er auch mit dem Aufgebote zahlreicher Namen und Tatsachen sehr energisch sagt, deutet der Titel an. Er ist der konservativen Meinung, daß trotz der starken Zunahme schriftstellernder Frauen ihre selbständig schöpferischen Leistungen in der Minderzahl seien, von bahnbrechenden ganz zu schweigen. „Des Weibes Art und Stärke liegt im Bewahren, im Nachempfinden, im Reproduzieren; große starke Ausnahmen bestätigen hier wie stets nur die Regel." Leider fehlt es dem Verfasser, der sich unter Anführung Otto von Leixners besonders scharf gegen „Dirnenlyrik" und „Dirnenprosa" wendet, an den Voraussetzungen der ästhetischen Erkenntnis. Es ist für einen Geistlichen wie Wahl gewiß verdienstvoll, wenn er auch die eigene Partei nicht schont und die Weichlichkeit der religiösen Volksschriften verurteilt, eine Weichlichkeit, die durch die schriftstellernde Weiblichkeit genährt werde. Aber dann sollte er Nataly von Eschstruth oder Ida Boy-Ed nicht in einem Atem mit der Ebner-Eschenbach als „Namen von erfreulichem Klange" nennen (S. 17). Und was soll man weiter sagen, wenn er zu dem mitgeteilten lyrischen Gruße einer Mutter an das Kind, das sie unter ihrem Herzen trägt, hinzufügt: Gewiß, manche „normale" christliche Mutter hat wohl je und je ähnliche süße heimliche Träume im Herzen bewegt, und sie waren vom Heiligsten, das durch ein Frauenherz hindurchzittern mag: „aber so ungescheut herausreden, was in der Tiefe des Herzens ruht, das ist unrein, unkeusch — unendlich mehr ein Fall aus der weiblichen Würde, als alles das Vorausgegangene." Vorausgegangen ist nämlich in diesem Falle ein illegitimes Verhältnis. Geht es an, den Frauen vorschreiben zu wollen: „ihr dürft dichten, aber vom Heiligsten, das euch bewegt, schweigt still"? Erkennen wir nicht gerade im Gegenteil immer wieder, daß nichts in der Kunst, und also auch in der Frauenkunst Bestand hat, als was tiefstes und unter Umständen auch rücksichtslosestes Bekenntnis eines starken seelischen Erlebens ist? Schade, daß die unerquicklichen Auswüchse der weiblichen Bekenntnisliteratur nicht mit besseren Gründen bekämpft zu werden pflegen, als mit solchen.

Die Familien-Literatur verteidigt der Redakteur eines Familienblattes im Literarischen Echo (15. 2. 06) nicht ganz ungerechtfertigt. Es liegt gegenwärtig, sagt er

u. a., ein so großer Bedarf an belletristischem Material vor, „daß Kunstwerke hinter den Plattheiten einer Eschstruth wirklich nicht zurückzustehen brauchten, wenn sie nur da wären! Denn wo, wo, wo sind sie? Wer schreibt sie? Warum werden sie den Familienblättern nicht vorgelegt? ... Jeder Familienblattredakteur jubelt über jede einzelne Talententdeckung. Aber die Feste sind selten."

„Vom falschen und wahren Volksbuche" plaudert Willy Rath in der Volksunterhaltung (2/3). Er meint mit Recht, daß die lebendige Wirkungskraft des Buches für die große Mehrheit des Volkes noch in den Anfängen stecke, trotz des Allerleibuches in Tageslieferungen: der Zeitung. Seine Ratschläge gipfeln dann im wesentlichen in der Wiederholung bekannter Gedanken: die Kolportageromane durch solche Schriften zu ersetzen, die nicht zu viel voraussetzen usw. Die äußerste Wohlfeilheit fürs Volk, die die Mitteilung anderer Künste teilweise erschwere, sei für die Literatur im allgemeinen gut möglich. Auch unter den Buchhändlern erkenne man heute, daß ein starker Umsatz zu kleinen Preisen mehr abwirft, als ein kleiner mit kostspieligen Objekten. Zu demselben Thema äußert sich Eugen Schubring im Land (15). Dem Preisausschreiben des Vereins für Massenverbreitung guter Volksliteratur steht er allerdings skeptisch gegenüber. Sie steigere seiner Meinung nach nur die vorhandene Ueberproduktion an Mäßigem und Schlechtem. „Und wenn ich lese, wie die verlangten Romane nach der Elle gemessen werden, so ist mir immer wieder Angst geworden vor dem daraus entstehenden Langzerren und Breittreten." Auch gegen die Bücher- und Bilderlotterie des genannten Vereins hat er Bedenken, und er empfiehlt im Anschluß an die Vorschläge von Erdbergs in der Concordia (1. 12. 05): die vorhandenen guten Bücher nicht nur zu verbreiten, sondern auch dafür zu sorgen, daß sie richtig gelesen werden.

Die Anwendung der Dichtkunst auf die Kriminalpsychologie behandelt J. Stern in der Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft (Bd. 26, S. 145 ff.). „Das größte Magazin von Zeugnissen über die Beschaffenheit der menschlichen Natur besitzen wir in den Werken bedeutender Dichter, und man kann in diesem Sinne mit Zola den Roman als die große Untersuchung über den Menschen und über die Natur bezeichnen." Namentlich die Frage des verbrecherischen Motivs könne der Dichter klären helfen und die Schilderungen der Reue oder richtiger der Reuelosigkeit, in der die Dichter ihre Verbrecher meist befangen zeigen, sei von höchstem psychologischem Werte, ebenso wie die Reflexionen des Dichters über die Reue selbst. K

Ueber lyrische Deklamation

Richard Dehmel teilt seine Vorrede zu einer Vorlesung Goethischer Gedichte im Tag (176) mit. Vielleicht, meint er, sei es doch keine bloße Mode, daß man jetzt mehr und mehr die deklamatorisch ungeübten Dichter lesen hören wolle, und daß die Dichter diesem Verlangen folgen. Sie verstoßen mit ihrer Art gegen das Herkommen, aber dieses beruhe nicht eigentlich auf deklamatorischer Tradition, sondern auf einer Konvention, „kaum älter als ein knappes Jahrhundert und überdies eine Pseudokonvention, denn sie ist nicht der lyrischen Poesie entsprungen, sondern ein Bastardkind der dramatischen Muse". Der Schauspieler trägt lyrische Harmonien so vor, als wären es lauter dramatische Monologe: momentane Affekte, sentimentale Fragmente. Worauf aber kommt es



an? Es gelte eine Kunstform zu wahren, ein stilistisches Prinzip zu begreifen, eine deklamatorische Norm zu schaffen. Selbst das dramatisch oder episch gekennzeichnete Gedicht bleibe doch im Grunde ein lyrisches Werk. „Diesen lyrischen Grundton wollen wir hören ... Wir wollen den innersten Zustand der Seele wahrnehmen, der all die natürlichen Motive, die diesen Zustand angeregt haben, zum rhythmischen Kunstwerk zusammenfaßt: jene ekstatische Vibration, die in jeder Kunst ihr organisches Spiel treibt, die aber nur im lyrischen Rhythmus alle Organe der Seele gleich stark spannt, gleichermaßen Gefühl wie Geist, Auge wie Ohr nach innen verknüpft. Das ist das Wesen der lyrischen Harmonie ..." Mehr Hingerissenheit im ganzen, mehr Verhaltenheit im einzelnen!

Unsre ältesten Leser erinnern sich vielleicht eines Aufsatzes von Avenarius (Kw. III, 13), der ganz ähnliche Gedanken aussprach. Wir glauben, daß noch heute unter unsern Vorlesern eine sehr bedenkliche Kulissenreißerei waltet, der gerade die meistgelobten, wie Possart und Strakosch, bedenklichst huldigen, während andere im Vertrauen auf ihre „fachmännische" Routine und die Schönheit ihres wohlgepflegten Organs Gedichte, welche die innigste Vertiefung verlangen, genialisch-cavalièrement herunterlesen. Was sich von der einen wie von der andern Art selbst ein gebildetes Publikum heute noch widerspruchslos gefallen läßt, das überschreitet in der Tat die Grenze unsres Begreifens. Eine andre Frage ist freilich, ob Dehmel die Wichtigkeit einer sprachlichen Schulung nicht etwas zu niedrig und die Gründe, die das Publikum zu den Goethevorlesungen durch moderne Dichter zieht, nicht irrig einschätzt.

Berliner Theater

Unsre Bühnen liegen voller Scherben, so viel alte Tafeln werden wieder einmal zerbrochen. Der Skeptiker Bernard Shaw, dem es so unbändigen Spaß macht, die Heroen der Geschichte von ihren Postamenten zu stoßen, baut dafür wenigstens den ihrer ungekünstelten Natur zurückgegebenen Menschen desto behaglichere Wohnungen; der Norweger **Gunnar Heiberg**, der Psychohistoriker, sieht in allen Beziehungen zwischen Mann und Frau schlechterdings nur „die Tragödie der Liebe" und macht nicht die geringste Miene, auf dem wüsten Trümmerfeld zerschlagener Ideale auch nur das winzigste Samenkorn für eine neue Ernte auszustreuen. Ein Sichfinden und ein Ineinanderblühen von Mann und Weib ist diesem Zerfaserer des menschlichen Herzens und der menschlichen Gefühle ein Märchen aus dem Vorwelt-Paradiese, in dem Augenblick, wo zwei Körper und zwei Seelen eins geworden zu sein wähnen, ruft die Stimme ihres Geschlechtes sie unweigerlich auseinander, und immer breiter und weiter gabeln sich ihre verschiedenen Schicksalswege. Schwer nur und erst nach langem sprödem Widerstreben hat sich Karen dem tapferen Erling ergeben, und wer weiß, wenn nicht der wirklichkeitsfremde Träumer und Zweifler, der Dichter Hartwig Habeln ihr mit seinen weichlichen Zweifeln den Trotz und die Angst vor längerem Widerstreben ins Blut geflößt hätte, ob sie überhaupt bezwungen worden wäre. Als nun aber der Gürtel ihres herbkeuschen Freiheitsdranges einmal gelöst ist, als sie sich dem Geliebten als Geschenk dargebracht hat, da kennt dies neue mächtige Lebensgefühl, das sie ergriffen hat, auch alsbald keine Grenzen und Schranken mehr. All ihr Sein und Wesen lodert auf in diesem

einen Empfinden; neben ihrer Liebe für den Mann, dem sie sich zu eigen gegeben hat, gibt es nichts mehr für sie, das des Erlebtwerdens wert wäre. Aber diesen Maßstab überträgt sie nun auch auf den andern. Nur wer so liebt wie sie, hat die wahre Liebe; schon ein Gran weniger bedeutet Verrat und Abtrünnigkeit. Das ist das weibliche Wachstum der Liebe, und Heiberg stellt es so dar, als könne es sich in einem tüchtigen gesunden Weibe mit blühender Seele gar nicht anders entwickeln. Anders als die Liebe der Frau wächst die des Mannes. Drängen bei ihr alle Säfte nach innen, so treibt sein Baum Aeste und Zweige nach außen, immer weiter ausgreifend, als wollte er das große allgemeine Leben, das er einen Augenblick über seinem persönlichen Einzelerleben vernachlässigt hat, jetzt desto voller und inniger umspannen. In seinem, wie er glaubt, sicheren Besitz ruhig geworden, wenn auch in seiner Liebe für Karen nicht im geringsten erkaltet, widmet sich Erling mit verdoppeltem Eifer seinem Forst, eingedenk, daß die Arbeit des Mannes jetzt statt eines Daseins zwei stützen und tragen soll, daß ein Haus, eine Familie darauf gegründet ist. Dieser Pflicht- und Verantwortlichkeitsgedanke erscheint nun aber dem Weibe vollends als Verrat. „Was hat die Liebe mit Haus und Herd und Heim und all dem andern zu tun?“ Wer in einem Atem mit ihr davon auch nur sprechen kann, hat ihr Wesen nie verstanden, geschweige denn an sich selbst erfahren. Wieder ist es der Dichter Hartwig Hadeln, dem die trunkenen Worte nie hoch genug steigen können, der diesen ihren noch halb dunkeln Gefühlen den Mut zum ungehemmten Ausdruck verleiht und der das letzte Seil, das sie noch mit der Erde verbindet, in einer von Leidenschaft flammenden Szene durchschneidet. Aber nicht ihm fliegt diese entfesselte Leidenschaft zu, so verwandt sich Karen ihm für einen Augenblick auch fühlen mag, sondern ihrem Manne, ob sie ihn gleich für immer verloren zu haben glaubt. Ohne ihm zu zürnen, daß sich das alles so entwickelt hat — wo wäre auch Schuld, wenn das ureingeborene Schicksal der Geschlechter spricht? — stürzt sie sich in den Hirschfänger, während der „Dichter“, dem sich von je alles unter den Händen in Schaum und Schemen aufgelöst hat, in den Abgrund springt. So will es die unabwendbare unerbittliche Tragik der Liebe. . . . Heiberg arbeitet, nicht wie ein Adept, sondern wie ein Berufener und Geweihter, mit den Symbolismen Ibsens, und so kann es leicht kommen, daß wir ihn zeitweilig, ganz wie den Meister in seinen Altersdramen, in geheimnisvolle Tiefen graben sehen. Aber kaum haben wir der Bühne — das „Kleine Theater“ hat mit der Aufführung dieses Dramas (Deutsche Buchausgabe, übersetzt von G. Morgenstern, bei G. Merseburger in Leipzig) zum erstenmal unter seiner neuen Direktion etwas fast vollendetes gegeben — den Rücken gekehrt, so werden wir uns bewußt, auf welchem Flugsande rein gedankenhafter Abstraktionen das alles gebaut ist, und wie gespensterbleich dies Schattenspiel der Liebestheorie vor uns hertanzt. Fast will es uns scheinen, als habe dieser Norweger und Ibsenjünger in seinem allem Lebendigen und Wirklichen unfruchtbar abgewandten Dichter Hartwig ein Selbstporträt gezeichnet. Gleich diesem bleichen Schwärmer und Wortemacher erstirbt auch ihm alles Wirkliche und Wesentliche, alles Greifbare und Persönliche unter den Händen, und übrig bleibt nur das Schema, das Paradigma, die Gedankenhülle. So viel seine Beobachtungen, zumal aus dem weiblichen Seelenleben Hei-

berg zusammengetragen, so viel erlesene Weisheit er mit leise auf- und niederschwebenden Eimern aus der Tiefe herausfördert — das Ganze zerstiebt und zerflattert vor uns in alle Winde, wie eine abgeblühte Butterblume, auf die ein roter Kindermund seinen übermütigen Atem bläst. Selten hat die nur zum Töten und Vernichten geborene Verstandeskunst so viele herrliche Keime erstickt wie bei Heiberg, der auch als Dramatiker immer nur in der Anlage einer Szene oder einer Stimmung zeigt, was er kann, der aber niemals den herzhaften Mut findet, auch nur eine davon auszuschöpfen. —

Man möchte hundert Gedankenstriche anstatt dieses einen setzen, wenn man von der gottvergessenen Willkür des Spielplans gezwungen wird, gleich nach diesem verschwebenden Gedankendrama des Norwegers eine neue Komödie von den Parisern Xanrof und Carré zu besprechen. So weit voneinander liegen die Welten, in denen diese „Tragödie der Liebe" und diese „Liebeskunst" erblüht sind. So billig und geläufig die stolze Bezeichnung „Komödie" für allerlei leichte Ware heute schon ist, diesmal hat sie einen Schimmer von Berechtigung. Mittlerweile ist es nämlich nicht mehr zu verkennen, daß auch der Pariser Liebesschwank zu einer Art von Stil hinmöchte, wie wenn eine „Dame" es ennuyant findet, ferner mit eigenen Füßen durch den Kot der Straße zu wandern und sich eine Sänfte herbeiruft, die sie anderthalb Schuh darüber erhebt. Wie die lieben Pariser Schwankfabrikanten diese „Erhebung" durchführen, das ist höchst komisch. Sie erfinden sich möglichst fremd und romantisch klingende Namen für ihre Helden und lassen ihre Schlüpfrigkeiten in Königreichen Halbasiens anstatt auf den Gassen der modernen Republik spielen. Dies vorausgeschickt, darf sich der Schwank dann wieder ganz so frei geberden wie ehemals. Da ist ein junges Unschuldstäubchen von Königin, das, eben aus dem Kloster gekommen, kaum das ABC der Liebe versteht. Wie soll es da den anspruchsvollen hochgeborenen Herrn Gemahl beglücken! Und es möchte doch so liebend gerne! Eine Pariser Wahrsagerin muß helfen. Die rät der schönen Nialka, doch einmal den Salon der Mademoiselle Fleurange de Mai zu besuchen, die Hochschule aller verführerischen Künste. Nialka läßt sich überreden, und die maitresse d'amour findet eine gelehrige Schülerin an ihr. Daß sie in dem Salon auch ihren Gemahl und seinen Zeremonienmeister trifft, die alte Jugenderinnerungen auffrischen wollen, schafft der Komödie jenen Hexensabbat von Verwechslungen, Mißverständnissen und heiklen Situationen, ohne den ein modernes französisches Lustspiel nicht selig werden kann. Dabei muß rühmend anerkannt werden, daß dieses sich möglichster Dezenz befleißigt — ein neuer Beleg für die in jüngster Zeit schon wiederholt festgestellte Tatsache, daß nun allmählich auch die Pariser des toujours perdrix überdrüssig werden und ihre Löffel einmal wieder in bürgerliche Hausmannskost tauchen möchten.

Friedrich Düsel

Münchner Theater

Der „Dramatische Verein" ließ Johannes Schlafs Drama in drei Aufzügen „Weigand" im Schauspielhause aufführen. Die Gutsherrin Hermine von Wiesener verabscheut ihren Mann, der seinem sinnlichen Ueberdrang in gelegentlicher Untreue Luft macht; seit einem halben Jahre, seitdem sein Freund Weigand als Inspektor bei ihnen eingezogen ist, hält sie ihn fern von sich. In seiner Leidenschaftlichkeit zurückgestoßen, will er, der Gatte, die Frau, die einen Selbstmordversuch gemacht hat, um

ihn abzuwehren, in eine Nervenheilanstalt bringen lassen. Da offenbart sie dem geliebten Weigand ihre Liebe und ihre Lage, und der hetzt — in der erregten Erwägung, daß er sich jetzt als Mann beweisen müsse — die Eifersucht des polnischen Gärtners auf, daß er den Gutsherrn töte. Doch Knorr, der Gärtner, erschießt erst Berta, die Braut, die ihn belogen. Da muß dann Weigand, nach einem kurzen Reueintermezzo, als Mann, der sein Schicksal schafft, nun auch noch Hermine mit berechnet-versteckten Worten darauf hinhetzen, daß sie ihren Gatten dem Polen vor die Pistole treibt, denn schon naht der verhängnisvolle Nervenarzt mit dem Wärter. Und jetzt erst krachen die befreienden Schüsse Knorrs hinter der Szene, und die Liebenden fallen sich erlöst in die Arme — auf Kosten des armen Gärtnerjockels, den Weigand in Doppelmord und Selbstmord hineingehetzt hat.

Es gibt solche Schmiede ihres Glückes, gewiß, und unzweifelhaft glauben sie auch in manchen Fällen mit solchen Hallunkenränken der Leidenschaft etwas Urmännliches in Rücksichtslosigkeit zu leisten. Die sattsam bekannten „Affen Zarathustras“, am langen ethischen Kletterschwanz schon ohne weiteres vom „Uebermenschen“ oder Helden zu unterscheiden. Im letzten Kerne freilich trotz allen schwunghaften Gebahrens sind sie der alte gewöhnliche Bruder Mensch, der mit seiner Feinfühligkeit und seinem vornehmen Geschmack grade da abbricht, wo es gilt, diese Eigenschaften auch andern gegenüber durchzusetzen. Der Halbe, der über einen Zwiespalt hinauszukommen glaubt, indem er ihn hervortreibt. Schlaf allerdings, fürchte ich, sieht in ihnen viel mehr; ich fürchte, auch ihm bedeutet das Tun seiner Liebenden, wenn schon kein Uebermenschentum grade, doch etwas wie ein Siegen starker Leidenschaft, nicht das Erliegen verworrener Niedrigkeit. Damit allein schon, mit einem falschen ethischen Bewerten seiner Menschen würde er sich auch bei ihrer ästhetischen Darstellung vergreifen müssen, denn in jedem Gestalten, außer dem unwillkürlichen des Photographenapparates, regt sich auch ein Urteilen als wirkende Kraft. Leider aber kommt Schlaf, der uns im Meister Oelze den Bösewicht als Philister in seiner spitzen Beharrlichkeit so lebendig anschaulich zeigt, im „Weigand“ über ein Entwerfen von Schablonen kaum hinaus: die unverstandene Frau, der brutale Gatte, der erlösende Freund bis hinab zum „dumpfleidenschaftlichen Polen“, ich meine sie alle in der Art, wie sie hier dargestellt sind, schon aus Papier geschnitten gesehen zu haben. Auch die gewagte Art, die Leute nicht unmittelbar in ihren Leidenschaften zu schildern, sondern sie zu zeigen, wie sie selber ihre Leidenschaften grübelnd zerlegen, auch diese Art, die Schlaf übrigens ganz natürlich liegt, fördert diesmal für mein Empfinden wenig mehr als Papier zutage. Und, ich kann mir nicht helfen, Papier, auf dem ich für meine Person kaum etwas von tieferem Gefühls- oder Gedankengehalt entziffern kann. Natürlich verleugnet sich in Einzelheiten Schlaf, der Poet, nicht. Aber war es nötig, daß der „Dramatische Verein“ um dieser Einzelheiten willen die verfehlte Arbeit auf die Bühne brachte?

Leopold Weber

Dresdner Theater

Mit der Aufführung des bürgerlichen Trauerspiels „Hermann Wandel“ von Karl Gjellerup hat ein Ausschuß von Dresdner Verehrern dem Verfasser keinen guten Dienst getan. Erzählte man von der Handlung, so käme man in Gefahr, satirisch zu wirken, wo man's nicht

Musik

will, und wo das übel am Platze wäre, denn das Heranwagen gerade an so kühne Probleme ist nur ein Verdienst, und eine starke Gestaltungskraft hätte uns vielleicht davon überzeugen können, daß diese besonderen Menschen unter dieser ihrer besonderen Tragik leben und sterben konnten. Die Gestaltungskraft aber blieb Gjellerup hier leider nur auf kurze Strecken treu, und so sahen wir auf anderen nur in Menschenkleidern Begriffe, die oft wunderlich genug miteinander rechneten. Die ernste Absicht und Arbeit des Ganzen und manche feine Einzelheit bestätigten den wohlerworbenen guten Namen des Dichters allein.

Engel-Männer oder Engel-Frauen?

In seinen „Stunden mit Goethe" (II, 3) macht Wilhelm Bode auf etwas aufmerksam, das wir im Anschluß an unsern Aufsatz über die österlichen „Faust"-Aufführungen besonders gut erwähnen können. „Ich sehe die Engel im Prolog immer von Frauen dargestellt. Aber Raphael, Gabriel und Michael sind doch Männernamen, und es würde einen viel würdigeren Eindruck machen, wenn männliche Gestalten das hohe Lied der Anbetung sängen. Die Maler sind heutzutage über solchen Feminismus hinaus, und das gebildetere Publikum ließe es sich von einem Maler auch nicht mehr gefallen, wenn er unter dem weißen Gewande von Gabriel oder Michael weibliche Formen andeuten und ihre Gesichter als süße Frauengesichter zeichnen wollte. Es ist immer widerwärtig, wenn männliche oder weibliche Personen durch das andere Geschlecht imitiert werden; in eine solche erhabene Szene gehört diese Perversität schon gar nicht." Woher kommt das Mißverständnis eigentlich? Es heißt doch schon in unsrer Sprache deutlich genug: „der Engel". Alle unsre Künste aber haben eine leise und für den tiefer Blickenden sehr wenig erfreuliche, weil sehr „veräußerlichende" Neigung, die Boten des Herrn zu verweiblichen.

Rückblicke auf das Wiener Musikjahr

Es ist nicht leicht, den künstlerischen Gewinn unseres Musikjahrs aufzuspüren. So viel steht fest, daß er in den Neuheiten, die wir zu hören bekamen, nicht beruhen kann, denn die Richtung, welche das Musikjahr bereits in seinen ersten Monaten eingeschlagen hat (vgl. Kw. XIX, 6), wurde mit großer Folgerichtigkeit bis ans Ende festgehalten. Nach der Novitätensucht des vorigen Jahres heuer eine wahre Novitätenscheu. Es gab überhaupt nur zwei, drei Neuheiten von Bedeutung, welche die Gemüter einigermaßen erhitzten, etwa Elgars „Traum des Gerontius", Mahlers fünfte Symphonie, Regers Sinfonietta. Aber auch sie vermochten keine tieferen Spuren zu hinterlassen, selbst Mahlers Teufeleien und Regers Eigensinnigkeiten haben ihre Ueberraschungen und Schrecken verloren. Um so weniger können kleinere Neuheiten zählen, wie Richard Straußens sechzehnstimmiger Chor „Der Abend", Pfitzners Jugendchorwerk „Der Blumen Rache" u. a., die in den Gesellschafts- und philharmonischen Konzerten mehr oder minder guten Eindruck machten; ganz zu schweigen von den Neuheiten des Konzertvereines, die nicht über den Rahmen höchst bescheidener Lokalereignisse hinausgingen. Noch spärlicher ist die Ausbeute an unseren beiden Opernbühnen. Das Hofoperntheater hat sich überhaupt mit Wolf-Ferraris „Neugierigen Frauen" begnügt, deren Reize nicht lange vorgehalten haben. Die Volksoper fand mit Heubergers „Barfüßele" und Zöllners „Versunkener Glocke" gute

und berechtigte Erfolge. Um so widerwärtiger wirkte es, an dieser der musikalischen Volkserziehung gewidmeten Stätte ein so seichtes Machwerk wie Lehars „Tatjana“ sehen zu müssen, dessen Aufführung eine bloße Spekulation mit der Popularität des Verfassers als Operettenkomponisten war. — Aber auch in den Neustudierungen unseres Hofoperntheaters — einiger Mozartopern und „Lohengrins“ — vermag ich nicht die Ereignisse der Saison zu erblicken, soviel Staub sie auch aufgewirbelt haben. Sie tragen zu sehr den Stempel des ziel- und planlosen Experimentierens, von Künstlerlaunen, wie sie der Tag bringt und der Tag wieder verschlingt, wenn sie auch in einer künftigen Geschichte der Regie- und Inszenierungskunst aufgeklebt sein werden. Neben manchem Entzückenden haben diese kostspieligen Neuausstattungen weit mehr des Seltsamen, Aergerlichen, Geschmacklosen und Widersinnigen gebracht. In wenigen Jahren werden abermalige Neuszenierungen den schaffenden Meistern gegenüber diesen selbstherrlichen Einfällen der Dekorationsmaler und Regisseure wieder zu ihrem Rechte verhelfen müssen. Man sollte allerdings meinen, daß es keine Frage wäre, ob Richard Wagner oder Herr Roller mehr vom „Lohengrin“ versteht! Bezeichnend, daß bei allen diesen Neustudierungen vom musikalischen Teile und von der Besetzung zuletzt gesprochen wurde und daß gerade diese die empfindlichsten Schwächen zeigten. — Selbst die Solistenkonzerte brachten keine Ueberraschungen und neuen Entdeckungen. Es muß also der Gewinn dieses Musikjahrs wo anders zu suchen sein, denn es wäre gewiß ungerecht, wollte man etwa ein negatives Ergebnis behaupten. Er scheint mir in der immer überraschender sich entwickelnden Ausbreitung der Musikpflege unserer Stadt zu liegen. Noch vor einem Jahrzehnt war die Pflege der ernsten Musik nur auf die Gesellschafts- und philharmonischen Konzerte beschränkt, und das vornehme Publikum, das — vielfach nur aus gesellschaftlicher Mode, nicht aus Kunstbegeisterung — diese Konzerte besuchte, konnte man auch in den Solistenkonzerten treffen. Seitdem hat das Volksbildungswesen einen mächtigen Aufschwung genommen. Wissenschaft und Kunst wurde den breiteren Schichten der Bevölkerung erschlossen. Zunächst kam der Mittelstand zu seinem Rechte. Und jetzt drängen bereits wie zu den volkstümlichen Universitätskursen die minder bemittelten Klassen, besonders die gebildeten Arbeiterstände nach. Auf musikalischem Gebiete wirkten der Konzertverein und die Volksoper bahnbrechend. Der Konzertverein hat heuer außer seinen regelmäßigen populären Sonntags- und Donnerstagkonzerten Konzerte für die Mittelschulen und für die Arbeiter veranstaltet. In den entfernteren Bezirken entstehen neue Musikvereine, welche Aufführungen klassischer Werke bieten. So gelangen denn auch die Schöpfungen der großen Meister, welche man früher hier nur nach jahrelangen Pausen genießen konnte, immer häufiger zur Wiedergabe. Seit der Konzertverein besteht, kann man beispielsweise Beethovens Neunte, früher ein seltenes Ereignis, jährlich ein- oder zweimal hören. Außerdem hatten wir in diesem Konzertjahre (die sogenannten öffentlichen Generalproben mit eingerechnet) vier Aufführungen des Mozartschen Requiems, drei der neunten Symphonie von Bruckner, drei der Es-dur-Messe von Schubert, zwei der „Jahreszeiten“, zwei der Matthäus-Passion, zwei der Dante-Symphonie und zwar, wie ich gleich hinzufügen muß, durchweg erstklassige, ja sogar ganz hervorragende. So bildet denn dieses scheinbar so

unfruchtbare Musikjahr doch einen wichtigen Fortschritt in unserer großstädtischen Entwicklung. M Dancsa

Riemanns Musikgeschichte

Da das große Ambrossche Werk, obwohl durch nichts besseres ersetzt, doch in vielen Teilen von der fortschreitenden Wissenschaft überholt ist, war das Bedürfnis nach einer gründlichen, unmittelbar aus den Quellen geschöpften und höheren Anforderungen genügenden Musikgeschichte längst rege. Hugo Riemanns „Handbuch der Musikgeschichte" (Breitkopf u. Härtel) ist nun bestimmt, diese Lücke auszufüllen. Wenn einer, so war der musikalische Polyhistor Leipzigs der zu dieser Aufgabe berufene Mann. In dem mir vorliegenden ersten Teil faßt er seine Studien über die Musik des griechischen Altertums zusammen, eine Fülle neuer Aufschlüsse und sinnvoller Vermutungen darbietend. Einige Vertrautheit mit dem Stoff muß man freilich mitbringen, um die Verdienste dieser Arbeit zu würdigen. Ihre Grundzüge kennen wir zwar schon aus der Skizze des „Katechismus", aber die wissenschaftliche Begründung aller Einzelheiten erfolgt doch erst hier. Der Zwiespalt zwischen Darstellung und Untersuchung ist wohl nicht immer überwunden, am glänzendsten vielleicht in dem Kapitel über das griechische Drama. Das Wichtige und Nebensächliche dem Leser durch eine geschickte Verteilung auf Text und Anmerkungen ersichtlich und mundgerecht zu machen, scheint mir auch in gelehrten Werken erlaubt zu sein. Durch das Labyrinth der griechischen Musiktheorie gibt uns das Buch einen sicheren Leitfaden in die Hand. Ueber die Verfallszeit der griechischen Musik geht der Verfasser etwas summarisch hinweg. Schade, daß die zahlreichen Zitate in griechischer Sprache es vielen nicht humanistisch gebildeten Musikern wesentlich erschweren, den Ausführungen Riemanns genau zu folgen. Es hätte sich wohl gelohnt, häufiger eine deutsche Uebersetzung wenigstens in den Fußnoten beizufügen. B

Turmmusik von heute

In der Stadt Mies war es vor Jahren Brauch, an gewissen Festtagen Choral vom Turme zu blasen, eine Sitte, für deren Pflege der Kunstwart seit Jahren eintritt. In der letzten Zeit hatte man allerdings auch in Mies diesen Gebrauch abgeschafft, aber durch irgend einen Zufall waren die „neuen" Ideen den Häuptern des Ortes bekannt geworden, und am ersten Osterfeiertag dieses Jahres erhielt die Stadtkapelle den Auftrag, von der Turmgalerie herab Musik zu machen. Und richtig. Pflichtgemäß nahm man in der Frühe seinen luftigen Stand, aber nicht etwa nur mit Trompeten und Posaunen, deren langgehaltenen Töne eine so wunderbare Feierstimmung über eine Stadt breiten, rückte man aus, sondern mit Klarinetten, Flöten, Trommeln und Tschinellen, und man spielte nicht etwa weihevolle Choräle, sondern Märsche, Polken, Quadrillen. Mies ist entzückt, denn Instrumente und Stimmen aus der Höhe klingen immer sehr angenehm, und „unsres Herrgotts Tanzmusik" läßt sich nun jeden Sonntag zum unbeschreiblichen Vergnügen der Bürger hören. Wer ihnen aber sagte, worin sie's versehen haben, dem würden sie bitterböse. B

Bildende und angewandte Kunst

Um Böcklin

Der Eindruck war wohl nicht ganz falsch, daß die meisten Fürsprecher Böcklins in ihrer Polemik gegen Meier-Gräfe gar zu sehr auf der bescheidenen Ebene des Angreifers blieben. Nun aber fährt man, des Kleingewehrfeuers satt, weitertragendes Geschütz auf.

Bei Ernst Schurs gewandtem Buch „Der Fall Meier-Gräfe" (Selbstverlag, Gr. Lichterfelde-West, 3 Mk) ticktackt erst das flinke Feuer des Maschinengewehrs. Oft trifft es. Vom populären Böcklin meint Schur, diese „Popularität" sei eben heute Begleiterscheinung jeder Tatsache, die öffentlich, in den Zeitungen oder in Büchern besprochen wird. Es läßt sich nicht ändern, daß Böcklin sie mit Haby und Odol teilt, aber diese Welle flutet ab und etwas anderes kommt. Dann verliere Meier-Gräfes Buch jeden Wert, man sehe, wie es auf den Tageswert spekuliert, indem es diesen schnellen Zufall des augenblicklichen Geredes als maßgebend nimmt. Die Schrift enthält noch manche Schlagfertigkeiten.

Systematischer verfährt Adolf Grabowsky: „Der Kampf um Böcklin" (Berlin, Cronbach, Mk. 2,50). Er hat erkannt, daß es nicht so sehr darauf ankommt, eine Apologie Böcklins um jeden Preis zu verfassen, sondern seine Bedeutung, so objektiv das heute möglich ist, festzustellen. Grabowskys Unterscheidung z. B. der zeichnerischen von der malerischen „Einheit" zeigt, daß er weiß, was er gesehen hat, daß er bildgeschichtliche Tatsachen um vieles überzeugender zu bewerten und einzuordnen weiß. Jedenfalls galoppiert er nicht blind auf konstruierten „Prinzipien" einher und greift er die schwachen Seiten seines Gegners kräftig an. Gedanken, die Kunstwartlesern vertraut sein werden, führt er aus: „Es ist aber ein gewaltiger Unterschied zwischen dem, was man gewöhnlich Poesie in der bildenden Kunst nennt, und dem poetischen Schwänzchen. Dieses ist ein Fremdkörper, ein widriges Geschwür, das ein krankes Werk verkündet, jenes ist eben das Eigentümliche des Werkes, das Zauberhafte, Undefinierbare, nach dessen Entfernung das Werk verdorben wäre . . . Poetisch heißt ein Werk, wenn es aus dem tiefen Lebensgefühl des Künstlers geboren ist, aus dem nicht nur die hohen Werke der bildenden Kunst, sondern die aller Künste emporwachsen, und poetisch heißt es hinwieder, wenn das bildnerische Vermögen des Künstlers mitten im Gestaltungsprozesse erlahmte oder überhaupt nicht bestimmend in Erscheinung trat." Am Schlusse vergleicht Grabowsky Böcklin mit Marées und meint: Böcklin will von der Natur aus zum Bilde gelangen, Marées von der Natur durch das Bild wieder zur Natur. Er wollte durch die Kraft seines Sehsinnes alles erreichen, Böcklin durch die Kraft seiner Vorstellung. Der Verfasser denkt späterhin eingehender über Marées zu handeln.

Johannes Manskopf behandelt „Böcklins Kunst und die Religion" (Bruckmann, 3 Mk). Die kleine Schrift sucht den religiösen Gehalt dieser Kunst klarzulegen und verweilt ausführlicher bei jenen Bildern Böcklins, die auch christlich-religiöse Stoffe darstellen. Der Verfasser erwartet von einer Befruchtung der Kunst durch die Religion ihre Vertiefung, ihre Bewahrung vor der Gefahr der Oberflächenkultur. Mir scheint eine solche Befruchtung überall dort schon geschehen, wo ein ernstes Ringen um den Ausdruck, um das Gesetz der Dinge besteht. Da ist der verwegenste Impressionismus ebenso aufrichtiger Gottesdienst wie eine Kunst, die spezifisch religiöse Glaubensvorstellungen und -Gestalten zu verkörpern strebt.

„Böcklins Technik" untersucht genauer und zum ersten Male zusammenhängend über das gesamte Schaffen hin Ernst Berger (Callwey, 3 Mk). Der Verfasser ist ja als Spezialist dieses Faches, als Historiker der Maltechnik bekannt. Er hat mit Hilfe der Aufzeichnungen und

Mitteilungen von Schick, Floerke, Lasius, Frey, Welti, Landsinger die technische Entwicklung Böcklins klar zu gliedern gewußt. Künstler werden sein Buch mit besonderem Interesse lesen. Kunstfremde werden sich wundern, wie hart und unermüdlich grade Böcklin, der „Phantast" mit den Mitteln seines Ausdrucks gerungen hat. K

Was beim Bau des Berliner Schauspielhauses geschah

Ueber diese schon vorher in den Zeitungen viel besprochene dunkle Frage kam es gelegentlich einer Interpellation im preußischen Abgeordnetenhause zu einer Debatte, welche die gewiß nicht links stehende „Deutsche Zeitung" so kennzeichnet: „Es war ein großes Suchen und Haschen nach dem Sündenbock, aber so, als ob man vorher stillschweigend übereingekommen wäre, daß keiner gegriffen werden dürfe." Daß die ganze „Affaire" nicht schön und nicht würdig war, darüber waren im Stillen wohl alle miteinander einig. Ohne das gewaltige Gewicht, das wir auf die „Einweihungen" legen, auf die Eröffnungs-Festlichkeiten als solche, auf das, was Steinhausen hier einmal mit seiner „Jubiläohistorie" (XVIII, 11) verspottet hat, wäre die Sache kaum so geworden. Und dieses „Gewicht" selber ist ja leider eines von denen, die unsre öffentliche Kunstpflege so oft wie ein Uhrwerk tacken, schnarren, schlagen und wenn nicht Kuckuck so Hurrah schreien lassen, als wenn wirkliches inneres Leben darin steckte. Auch die Schauspielhaus-Angelegenheit kann zu der bittern Betrachtung veranlassen, die neulich gleichfalls ein Blatt von der Rechten anstellte, die „Hamburger Nachrichten": „Es ist unseres Erachtens höchste Zeit, daß wir wieder wach, daß wir der Verblendung ledig werden, welcher wir während eines nunmehr über anderthalb Jahrzehnte fortgesetzten Kultus des äußeren Scheins, der glänzendsten Feste und der bloßen Aeußerlichkeiten zum Opfer gefallen sind. Sonst erleben wir es noch, daß die Potemkinaden von den Schauspielhäusern auf das Gebiet der inneren oder äußeren Politik übergreifen und dort einen Schaden anrichten, der unabsehbar ist." Steht uns das wirklich erst noch bevor? Ist nicht das eine und das andere *gleichen* Geistes Kind, *gleicher* Ernstlosigkeit Ausdruck? Freilich, so haben wir auch den Trost für beides: man tut mit der Erkenntnis der Krankheit zur Heilung immerhin den ersten Schritt.

Gegen das Virchow-Denkmal

nach dem Entwurfe von Fritz Klimsch erheben Aerzte einen Protest in der „Deutschen med. Wochenschrift". „Wir müssen es für eine Versündigung an den Manen Virchows halten, wenn diesem Mann, dessen ganzes Wesen die lichtvollste Klarheit atmete, der jede mystische und symbolistische Zweideutigkeit verabscheute, der den exakten Naturforscher in höchster Vollendung repräsentierte, ein Denkmal errichtet wird, bei dem das der Nachwelt zu erhaltende Persönliche und Eigenartige zur verschwindend kleinen Dekoration herabsinkt, dagegen zum Hauptmoment eine Gruppe erhoben wird, die irgend ein beliebiges Faktum aus dem Kampf körperlicher oder geistiger Größen der Weltgeschichte versinnbildlicht. Im Geist Virchows selbst müssen wir gegen diese Form seiner Ehrung protestieren."

Die hier protestieren, berühren, wie es scheint: ohne dessen gewahr zu werden, eine keineswegs einfache Frage. Klimschs Entwurf stellt zwar nicht gerade, wie sie meinen, „den Kampf des Herkules mit einem Fabeltier" dar, aber einen Kampf gegen

ein Böses, also in der Tat eine mehr als wünschenswert allgemeine Symbolisierung. Wit welchen Mitteln aber meinen die Protestler, daß gerade die Virchowsche Lebensarbeit knapp und eindringlich auch für Laien in ein besseres und dem Auge darstellbares Symbol gefaßt werden könnte? Auf diese Frage hätten wir gern eine Antwort.

Nochmals „Aus Leipzig"

Zu dem so überschriebenen Beitrag (Kw. XIX, 13) schreibt uns der Vorstand der „Leipziger Vereinigung für öffentliche Kunstpflege", daß die Betrachtungen des Herrn Verfassers hinsichtlich dieser Vereinigung auf irrigen Voraussetzungen beruhten. „In dem sehr weitgehenden Arbeitsprogramm der Vereinigung sind alle die Bestrebungen, welche Herr L. vermißt, tatsächlich vorgesehen. Es wird das Bestreben der Vereinigung sein, dieselben ebenso wirksam in die Tat umzusetzen, wie es einer Ortsgruppe des Dürerbundes möglich wäre, deren Begründung im übrigen auch uns durchaus erwünscht sein würde."

Neue Kunstwart-Unternehmungen

Wenn dieses Heft in die Hände der Leser kommt, dürften von allerhand neuen Kunstwart-Unternehmungen zunächst die beiden fertig vorliegen, die Heinrich Steinhausen gewidmet sind. Wir haben ja eben erst über ihn gesprochen (XIX, 9), wir brauchen heute nicht wieder zu sagen, weshalb wir ihn so hoch ehren möchten, wie wir das eben können, und das heißt ja: durch Herausgabe ihm gewidmeter Mappen. Es sind deren zwei: die eigentliche „Steinhausen-Mappe" bringt eine Auswahl von zehn der schönsten und tiefsten Werke des Meisters, zumeist mit mehreren Platten gedruckt und alle auf grauen Karton gezogen, sodaß das Format dieser Mappe weit stattlicher, das Ansehen des Ganzen weit vornehmer ist, als bei unsern bisherigen Mappen üblich war. Der Preis beträgt 4 Mark. Die zweite Mappe bringt Reproduktionen nach Steinhausens fünf christlichen Wandgemälden über „Die Bergpredigt" in gewöhnlicher Meisterbilderausstattung mit Tonunterdruck für $1^1/_2$ Mark. Beide Publikationen werden natürlich vor allem in christlichen Häusern ihre Heimstätte finden, mit unsrer Ausgabe der „Bergpredigt" hoffen wir, auch den Schulen willkommene Gaben zu Festgeschenken an ihre Zöglinge zu bieten.

Unsere Bilder und Noten

Frühling und Jugend — das Bild von Walter Conz ist auch wieder eines, vor dem der Mund sein Sprechen und gar die Feder ihr Rascheln möglichst schnell einstellen soll. Sieht man's nämlich ein Weilchen an, so beginnt es zu singen.

Und derselbe Walter Conz hat diese alte Dame gestaltet, deren Augen schon nicht mehr recht mit wollen, und deren Hand auch ihre Mühe hat. Schade, daß auf unserm Steindruck die Eigenheiten der Technik durchs Reproduzieren übertrieben worden sind, sodaß zumal der im Bilderbesehen weniger Geübte da und dort eben durch das gestört werden kann, was auf dem Original gerade als Feinheit und Kraft der Technik wirkt. Wem es so geht, der wendet sich vielleicht an den Künstler selbst (Prof. W. C.,

Karlsruhe, Westendstraße 65), um ein Original zu kaufen — wir dürfen ihn versichern, es lohnt sich. Denn ganz selten sind in einem modernen Kunstblatt „malerische“ und seelische Vorzüge so fein und enge miteinander verschwistert, wie in diesem.

Da wir gerade bei den alten Damen sind, mag uns auch R. V. Dorph eine vorstellen. Wäre nicht das bißchen Kinderspielzeug hinten vor der Tür, das uns andeutete, woher die ernste Besucherin kommt, so fehlte jedes Beiwerk. Und wie viel treues Menschenleben spricht aus diesem Bild!

Die Illustrationsbeilage „zur ästhetischen Kultur“ führt uns vors Fürstenhaus auf der Grimmaischen Straße in Leipzig. Ein alter Bau von Geschichte und ein Portal von Schönheit. Und nicht nur Franz Karl und der Mann mit Kaffee und Zucker dürfen darum schreien, Herr Eulitz darf uns auch mit zwei Damenbeinen gerade um die architektonischen Träger herum dahin weisen, wo sein guter Geschmack wohnt. In Marburg erzwangen die Studenten durch Boykottdrohung das Entfernen einer ähnlichen Scheußlichkeit, als sie eben entstanden war — werden's ihre Kommilitonen in Leipzig auch so machen? Handelt der Mann mit Damenstiefeln, so müßten am Ende die Studentinnen dran! Und es wäre ja immerhin gut, wenn wir in Zukunft ohne ähnliche „Gewaltmaßregeln“ auskämen.

Vor einem Jahre hatten wir eine geräuschvolle Schillerfeier. Wer denkt noch daran im Frühjahr 1906? Wir wollen's in der Notenbeilage mit seinem Frühlingsliede tun, das uns Schubert mit Mozartischer Anmut vertont hat, und so paßt es auch in dieses Mozartjahr. Und um der datumgerechten „Kalenderbegeisterung“ auch sonst ein Schnippchen zu schlagen, gedenken wir alsbald auch des glücklicherweise noch lebenden Jubilars dieser Musikzeit, Felix Dräsekes mit einem Liedchen, das seinerzeit Göhler an dieser Stelle gerühmt hat und das den greisen Dresdner Meister einmal von der liebenswürdig-heiteren, von der Lenz-Seite her zeigen soll.



Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Loschwitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung“ in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D W Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I



WALTER CONZ



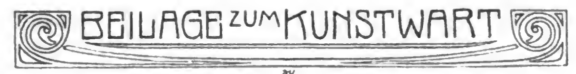
KW

N. V. DORPH




AUS LEIPZIG


KW



Felix Draeseke

Heinrich Heine:
„MORGENS SEND' ICH DIR DIE VEILCHEN"*)

Sanft bewegt, nicht schleppend

GESANG

PIANO

p einfach

p espr.

pp

Mor - gens send' ich dir die Veil - - chen, die ich früh im Wald ge - fun - - - den und am A - bend bring' ich Ro - - sen, die ich brach in Dämmerstun - den.

p

*) Mit besonderer Bewilligung des Verlages L. Hoffarth in Dresden

Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München


p einfach
Weißt du, was die hüb-schen
p espr.
Blu - men dir ver-blü-met sa -
gen möch - ten? Treu sein
mit Grazie
sollst du mir am Ta - ge und mich lie - ben in den
p
Näch - ten.
espr.
p
pp

Franz Schubert

Friedrich Schiller
AN DEN FRÜHLING




1. auf der Flur! Ei, ei! da bist ja
2. liebt mich noch. Fürs Mäd - chen man - ches
3. auf der Flur! Ei, ei, da bist ja
1. wie - der und bist so lieb und schön! Und
2. Blüm - chen er - bat ich mir von dir — ich
3. wie - der und bist so lieb und schön! Und
1. freun wir uns so herz - lich, ent - ge - gen dir zu
2. komm' und bit - te wie - der, und du? du gibst es
3. freun wir uns so herz - lich, ent - ge - gen dir zu
cresc.
p
1. gehn, ent - ge - gen dir zu gehn.
2. mir, und du? du gibst es mir.
3. gehn, ent - ge - gen dir zu gehn.
p

JAHRG. 19 HEFT 18



KUNSTWART

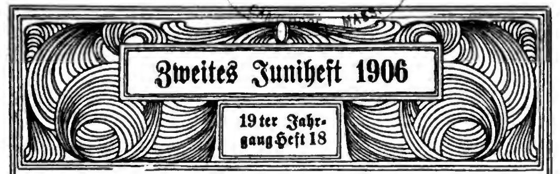
HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS
VERLEGT BEI GEORG D. W. CALLWEY IN MUENCHEN

IBSEN-HEFT





Henrik Ibsen.



Ibsen

Die Gegenwart hat ihren größten Dichter verloren, als Ibsen starb. Wie stolz das Wort auftrumpft, wer weiß sonst einen Namen an die Stelle zu setzen, die seine Bewunderer dem Ibsens geben? Und wir tun's nicht etwa, weil wir dächten: diese Jahrzehnte sind an guten Dichtern eben arm, wir tun's in dem Glauben, daß Ibsen wirklich einer der wenigen Großen war, die durch unsre Zeit zur Unsterblichkeit gegangen sind.

Seiner ersten Wirkung insbesondere auf uns Deutsche werden sich am besten die erinnern, die jetzt vielleicht auf ein halbes Hundert von Jahren zurückblicken; sie waren damals noch jung genug, um vor dem Neuen nicht erst das Vorurteil der Gewöhnung niederkämpfen zu müssen, und doch schon zu alt, um mit dem Neuen nur zu schwärmen. Man hatte bis dahin von dem nordischen Dichter als von dem Verfasser zumeist „historischer" Theaterstücke gewußt, in denen man natürlich noch nicht, wie wir Heutigen, die Keime des Kommenden sah. Seine „Gesellschaftskritiken in Dramenform", denn so erschienen die späteren Werke zunächst, wirkten wie etwas Neues auch innerhalb der Ibsenschen Kunst. Nun verwandelten sich die wenigen Schauspielhäuser, die diese Stücke zu geben wagten, in Kampfplätze, auf denen man von rechts und links mit Zischen und Beifall um einen Parteisieg rang. Das Zischen war nicht nur all des Fremden, Schroffen, Harten wegen keinem übel zu nehmen, es war vor allem entschuldbar, weil manches, was auf der Bühne gesprochen ward, zunächst sich auch vom Bestwilligen kaum recht verstehen ließ, sodaß wir jungen Begeisterten, um die Deutung gefragt, oft in schlimme Verlegenheit kamen. Was auf uns wirkte, das freilich wußten wir doch. Da war ein Schauspiel, das uns das Leben in aller Natürlichkeit zeigte mit Auftritten, wie sie sich in der Wirklichkeit begeben konnten, und wir dürsteten ja damals nach Wirklichkeitstreue. Zugleich aber war es ein Schauspiel, das allem Bedeutung gab, jedem Wort und jeder Geberde, das das kleinste Alltägliche und das niedrigste Banale nicht wegschaffte oder umlog, sondern durchgeistigte und dadurch überwand. Und das alles nicht nur verstandesmäßig in trockenen Begriffen, sondern durchsetzt von einer Phantastik und Symbolik, von einer Mystik sogar, die zugleich mit dem Empfinden des Modernen die Kindheitsgefühle der Kulturen in uns erregte. Am tiefsten aber wirkte auf uns schon damals natürlich, was uns als energische Forderung an unsern Willen erschien: Ibsens ethischer Geist. Zum mindesten im Ein-

zelnen verstanden wir zwar auch ihn noch nicht, sein Gesamtton aber rief alles Gute in uns heraus durch Bekennerzorn, Bußpredigerhöhnen und Prophetendrohn.

Nun folgte mit Werk auf Werk von Ibsens Norden her auf unsre Gesellschaft Hieb auf Hieb, während zugleich die Gegnerschaft den Schild zur Abwehr und das Schwert zum Gegenschlage erhob. Aber wo man heute die schwache Stelle zu treffen glaubte, schlug man morgen auf einen Panzer, denn eine Entwicklung begann, die kaum ihresgleichen in der Literaturgeschichte hat. Jedes Werk ergänzte das andre und rückte damit für den umfassend Sehenden die Mißverständlichkeiten des vorhergegangenen geklärt vom Schlachtfeld weg in den schon eroberten Platz. Der nach dem einen Stücke als einseitiger Doktrinär erschien, beleuchtete mit dem nächsten heller als jeder Feind die Gegenseite selbst, und mit dem folgenden wieder eine andre Seite, die noch keiner gesehn, und mit dem drittnächsten nochmals. Beim Genusse eines jeden neuen Werkes aber sprachen in unserm Bewußtsein die Menschen der früheren heimlich mit und ergänzten so diese Deka- und Dodekalogie: „Die Gesellschaft von heute in Ibsens Licht". Eine Geistesarbeit ohnegleichen rundete sich vor unsern zuschauenden Augen.

Die Ernsteren unter uns zogen nun den Flüssen entgegen ins Ibsensche Jugendland bergauf. Da fanden sie: es war doch eine Flut, was mit den früheren Dichtungen aus heroischen Bergen heraus das Kulturland gesucht hatte. Die Einheit des Geistes Ibsen ward erkannt: von all den Gedanken, die jetzt so sicher trugen, fand man die Jugendform beim Sprung über Stock und Stein. Aber neue Schönheiten, besondere Jugend-Schönheiten entdeckte man daneben Schritt für Schritt, die der Wachsende mit dem klar erkennenden Beschränken des Meisters dort gelassen hatte, wo ihre Wuchsstätte war. Und abermals stieg die Größe Ibsens jedem Blick, den wir taten.

Sie sank auch nicht zusammen, als er alterte. Doch enthüllte sein Altern in seinem Leben die Tragik. Nicht, weil auch in ihm, wie in jedem Irdischen die Künstlerkraft schwächer ward, nicht, weil der Nebel von Vorzeitsfühlen, am Morgen so sonnensilberschön, als Abendnebel um so viel dichter wiederkehrte, daß seine Mystik mit dem Erdunkeln das Klarsehen immer schwerer machte. Was jedem beschieden, ist keine Tragik. Aber im Wesen des besondern Ibsenschen Geistes lag eine, weil zwei Kräfte bei ihm gleich groß, gleich übergroß ausgebildet waren, die sich bekämpften. Der fanatisch wie ein Religionsstifter fühlte, dachte wie der schärfste der Skeptiker. Das Gefühl rang in ihm mit dem Verstande Jahrzehnt auf Jahrzehnt um den Segen der Adelsmenschenidee wahrlich, wie Jakob mit dem Engel rang. Nun aber, beim Altern, sammelte der Verstand aus der Erfahrung immer neue Kraft und drängte schrittbreit um schrittbreit das Gefühl vom ersiegt Geglaubten zurück. Wir wissen nicht, wie weit Ibsen dadurch geführt worden ist, daß er auch die andere Seite jedes Dinges sah, ob wirklich so weit, daß ihn die alte Pilatusfrage schließlich überwältigte. Wir könnten's auch kaum untersuchen, denn künstlerische Gestaltungen sind für solche Schlüsse die rechten Dokumente nicht. Wenn wir aber den Epilog recht verstehen, den er seinem Schaffen selbst mit dem

„Wenn wir Toten erwachen" schrieb, so zeugt er von verschwiegenen furchtbaren Kämpfen vor dem bittern Begnügen an einem Hoffnungsschimmer in weitester Weltenferne.

Fortan leben wird Ibsen ja nicht als Greis, sondern als Mann mit den Geisteskindern seiner Manneszeit. Die Unermüdlichkeit seiner Arbeit war an sich schon eine sittliche Tat. Wie jeden Großen trieb ihn weiter und weiter der kategorische Imperativ: du darfst nicht ruhen, ehe du ruhen mußt! Und was drängte ihn zum Tun?

Wie würd' er gelächelt haben, hätt' er in unsern Tagen gelesen, daß der kindliche Satz: „auf den Inhalt kommt in der Kunst nichts an, auf die Form aber alles" zum Gegenstand ernster Debatten ward. Er, dem Dichten war, „Gerichtstag halten über sein eigenes Selbst". Gewiß, der Inhalt, der Stoff dieser Gesellschaftsdramen, war's nicht, was wie Chirurgenmesser durch krankes Fleisch schnitt: kleine Vorkommnisse in nordischen Kleinstädten, nicht zu vergleichen an Einfluß auch nur auf die nächsten Tausend im Umkreis mit irgend einer Schlacht der Geschichte, mit irgend einer Staatsaktion! Haben wir aber ein einziges Stück von Ibsen, das uns als „Kunst für die Kunst" fesselt wegen der Form an sich? Nicht ihrer selbst, noch des Inhalts wegen, sondern des Gehaltes wegen hat er diese Form verfeinert, bis ihre Verästelungen jeden Nerv erreichten und aus gegenwärtigem und vergangenem Leben auch das Geheimste ins Hirn des Hörers telegraphierten. Das Geheimste und oft das Unscheinbarste, aber immer das Wichtigste. Ein Hinweis auf ein Wölkchen, wo ein Gewitter war, oder auf einen kleinen Dampf am Horizont überm Meer, wo der Feind heranzog. Nichts ist dabei bloß spannend oder sonstwie interessant als Handlung und Kraftprobe: alles, was als wesentlich empfunden wird, ist sittlicher Art. Und alles Wollen weist mit einem so gewaltigen, mit einem solchen Todes-Ernst in ein Heiligesland der Zukunft, daß man nur an Frenssens „Hilligenlei" zu denken braucht, um am Vergleich mit dem freundlichen Blumenkraut Ibsens Riesenwuchs zu erkennen.

Von dem Dichter als Denker spricht der folgende Aufsatz in diesem Heft. Mögen wir davor bewahrt bleiben, daß man fortsetze, womit man bei seinem Auftreten begann: daß man aus seinen Werken allgemeingültige Thesen mit Normen und Dogmen zu klauben suche. Er war nichts weniger als ein Kassenwart zahlungsfähiger Moral. Nichts ist fest bei Ibsen und nichts will bei ihm fest sein, als der ethische Trieb; nichts ist Forderung bei ihm als das eine: „was Du als das für Dich Sittliche erkennst, mag kommen, was da will, das tu!" Wer hoch übers Meer fliegt, blickt am tiefsten hinein, wer mit Ibsen Menschheit und Menschlichkeit sieht, kann bei dem Gekreuz von Strom und Gegen- und Unterstrom nicht von Hai wie Hering zugleich verlangen: schwimm dorthin. Bewahrt uns Gott vor den Abstrahierern, so wird Ibsens Lebenswerk trotzdem von einer sittigenden Kraft sein, wie Kunst sie nicht größer wirken kann. Nicht also, weil sie etwa Lehren predigte. Noch wegen ihrer mehr als juvenalischen Satire. Auch nicht, weil sie ohne die leiseste moralische Lockerheit aus den Voraussetzungen die Schlüsse zieht. Diese Schlüsse können ja so oft nur Fragen sein! Aber im

höchsten Maß eindringliche Fragen. Fragen an das tiefste Gewissen eines jeden: wie würde bei dir die Antwort lauten, was müßtest also du, gerade du tun? Auch kein Genie kann das Sittliche in uns senken, das nicht in uns liegt. Aber den Drang nach ihm zu erregen, daß er zur Kraft wird, die den Schutt von den Quellen räumt, dazu hat diese Kunst für Tausende beigetragen, wie keine sonst. Und wenn er heute auch da wieder durch unsere Dichtung bricht, wo früher Staatsaktionen, Rührsachen und Intrigen so ziemlich uneingeschränkt spielten, so hat nach Hebbel keiner dafür so vieles getan, wie er.

Das Größte, was Ibsen geschaffen hat, ist Heimatskunst, zum überzeugendsten Beispiel dafür, daß Bodenwüchsiges von dem kleinsten Fleckchen her über die Erde schatten kann. In Ibsens Adern floß aber so viel deutsches wie norwegisches Blut. In Dresden und München hat er viel gelebt, der große Krieg half, ihn uns zu gewinnen, wie er wuchs, fühlte er sich als Pangermane. Mit denen im Norden haben wir ihn verloren, mit denen im Norden behalten wir ihn. Es wird ja immer eine Kunst geben, die den großen Kindern die Zeit vertreibt und die müden Erwachsenen in die Träume schläfert. Aber keinem, der gestern noch lebte, danken wir mehr als Ibsen von der Kunst, die durch den Ernst froh macht, weil sie zum Siege stärkt. A

Ibsen als Denker

Wir haben Mühe, uns in eine Zeit zu versetzen, in der Dichter, Musiker, Denker und Gelehrte noch nicht als scharf geschiedene und kaum verwandte Kategorien betrachtet wurden. Die allmählich erfolgte Scheidung entsprach vielleicht mehr unserm beschränkten Aufnahmebedürfnis und dem bei der wachsenden Fülle des Stoffes immer dringenderen Verlangen nach übersichtlicher Gliederung, als den Tatsachen. Was aber ist schließlich wichtiger: daß ein Schaffender im ganzen Umfang seiner Bedeutung zur Geltung komme, oder daß der Einzelne im Publikum wisse, in welche Rubrik er den großen Mann zu zwängen habe? Wie bitteres Unrecht dem so Mißhandelten durch solche kurzsichtige Gewaltsamkeit geschieht, hat man an Wagner gesehn: von dem Musiker wollten die Dichter, vom Philologen die Musiker, vom Dichter die Philologen nichts wissen. Und ging es Ibsen etwa besser? Oder hat man seine Bedeutung vielleicht erschöpft, wenn man die Quellen seiner Dramen untersucht, ihre Technik preist und den Symbolismus belächelt?

Es sei darum erlaubt, einer Einseitigkeit eine andere entgegenzusetzen. Vom Dichter wurde schon viel geredet: nun sei der Versuch gemacht, hinter der individuellen, konkreten Gestaltung die abstrakten Gedankenströmungen allgemeiner Art zu verfolgen. Ibsen wollte kein Tendenzdichter sein, das heißt doch: er wollte nicht aus einer Theorie und ihr zuliebe einen individuellen Konflikt hervorgehn lassen. Er ging vielmehr von der einzelnen Situation, dem bestimmten Menschenleben und seinen Beziehungen aus und kam dann ungewollt, fast widerstrebend bei der Abstraktion an, vor der er Halt machte. Ich möchte nun einmal den Weg umgekehrt betreten und darzustellen ver-

suchen, was etwa der Denker Ibsen gesagt hätte, wenn er, von einer Tendenz ausgehend, erst durch diese zur Welt seiner Menschen und Probleme gekommen wäre. Es ist das kein müßiges Unternehmen, denn nur auf diesem Wege — wenn überhaupt — kann der Nachweis gelingen, daß Ibsen keine literarische Mode, sondern eine Epoche in der Geistesgeschichte war.

Der Apothekerlehrling schrieb zuerst sein Römerdrama „Catilina". Mit dem Nachweis, daß das Stück streng historisch sei, würde ihm ein schlechter Dienst geleistet. Ist es wahr, so hat der Zufall gewaltet; Ibsen gestaltete ganz selbständig nach seiner Vorrede „den Widerspruch zwischen Vermögen und Verlangen, Wille und Möglichkeit". Sein Catilina ist ein im Grunde edler, tatendurstiger, hochstrebender Mensch, dem mißgünstige Verhältnisse schlechtes Material zur Verwirklichung seiner Ziele an die Hand geben. Kann er nicht groß im Guten sein, so sei's im Bösen. Wie tief wurzelt der pessimistische Zweifel dicht neben dem Machtwillen in dieser jungen Dichterseele; wie oft kehrt das: „ich durfte nicht, ich mußte aber und tat es doch" später in zahlreichen Variationen wieder.

Die folgenden fünf Stücke Ibsens („Hünengrab", „Herrin von Oestrot", „Fest auf Solhaug", „Olaf Liljekrans", „Nordische Heerfahrt") sind in der Stoffwahl eine Konzession an die Zeitrichtung und als Gedankenleistung trotz bedeutsamer Einzelheiten nicht hochstehend.

Immerhin erwächst aus dem Oestrot-Drama ein Grundgedanke des Dichters: die Idee des inneren Berufes. Frau Inger fühlt sich von Gott zur Rettung Norwegens berufen, aber sie vergißt ihren Schwur, die Neigung streitet wider die Pflicht, und an diesem Zwiespalt geht sie zugrund. Niemand kann zwei Herren dienen. Den Mut, der auferlegten Pflicht zum Trotz das eigene Glück zu rauben, oder das Glück vernichtend der Pflicht zu leben und zu sterben, muß jeder haben. Wer Ibsen kennt, weiß, wieviel später ausgeführte Motive hier schon anklingen.

Im „Fest auf Solhaug" und in „Liljekrans" wird die Frage gestellt, ob das Glück ein Raub sein dürfe. Beide Male stehn sich zwei Paare gegenüber, deren Liebesbund den andern Teil ins Unglück zu stürzen droht. Aber beide Male bricht der Dichter dem nur tragisch lösbaren Problem die Spitze ab, einmal durch Entsagung, das andere Mal durch Tausch der Paare. Das Leben macht hier selbst seinen Irrtum wieder gut, führt das füreinander Bestimmte zusammen und eint harmonisch die Pflicht mit der Neigung; nie vor- noch nachher hat Ibsen so optimistisch gedacht.

„Nordische Heerfahrt" stellt ein drittes Mal und in noch lauterem Ton die gleiche Frage. Sigurd und Hjördis wollen zueinander; jenen hat das Leben an die sanfte Dagny, diese an den schwachen Gunnar gekettet: Einigung gibt es für sie nur im freiwilligen Tode. Es ist das gewiß die tragischste, aber doch wieder nicht die eigentliche Lösung des Problems, die rechte Wikingerlösung des „robusten Gewissens". Die wäre nämlich, daß beide fliehen und, der unglücklichen Verlassenen spottend, ihr Glück in heimlicher Einsamkeit genießen. Nie, selbst im „Solneß" nicht, ist Ibsen so weit gegangen; und das ist ein eminent Christliches an seiner so oft als heidnisch verketzerten Weltanschauung.

Daß sie auch ihre im traditionellen Sinne unchristliche Seite hat, zeigen sogleich die „Thronprätendenten". Sie bedeuten das erste Problemdrama im engeren Sinn, in dem, dialogisch verteilt und bühnentechnisch vollkommen gerechtfertigt, abstrakte Gedanken diskutiert werden. Catilina wollte groß und mächtig werden; sein Mißlingen hatte noch einen Trost für ihn: es war kein Nebenbuhler da. Jarl Skule aber hat einen Nebenbuhler, der alles durchsetzt, was er selbst vergeblich wünscht, und alles Glück genießt, nach dem Jarl umsonst verlangt. Warum er und nicht ich? Sollte Gott Stiefkinder auf Erden haben? Sollte dem Einen gestattet sein, was dem Andern, gleich Begabten, versagt bleibt? Einen Augenblick scheint Ibsen die Sache so wenden zu wollen, daß Skules Streben um seines Egoismus willen vergeblich bleiben müsse, Hakon aber durch seine Selbstlosigkeit siege; nachher indes wird der Verdienstbegriff wieder ausgeschaltet und offen zugestanden, daß hier unergründliche Mächte ohne Rücksicht auf Würdigkeit jenen erheben und diesen vernichten.

Ungezwungen führt die Gedankenlinie zu „Kaiser und Galiläer" hinüber. Der siegende Nebenbuhler wird hier zu einer abstrakten Macht, der Held des Stückes am Ende selbst zum Abstraktum. Was verhilft Julian zum Sieg? Ein Zufall. Was verursacht seinen Sturz? Die eigene Schuld. Der Mensch mag zum Werkzeug der Vorsehung ausersehen sein: sie läßt ihn doch wieder fallen, wenn er seine Zeit nicht versteht, der kommenden Geistesentwickelung nicht vorarbeitet. Welche Macht diese Geistesentwickelung über die Köpfe der Menschen weg leitet, erfahren wir nicht. Genug, daß wir wissen, welchen Weg sie nimmt: sie führt das dritte Reich herauf, die Vereinigung des heidnischen und christlichen Lebensideals, die Synthese von Lebensbejahung und -verneinung, von Neigung und Pflicht, Egoismus und Altruismus. Der Galiläer siegt nur über die heidnische Welt, um selbst wieder beim Anbruch des dritten Reichs zu einer überwundenen Entwickelungsphase zu werden. Ibsen hat hier nicht nur das Freiheitsproblem in seiner Unlösbarkeit beleuchtet, er hat auch die eine philosophische Grundfrage der Zeit nachdrücklich gestellt, die dann Nietzsche in seiner Weise beantwortet hat. Ibsen hat sich davor gehütet und mit Recht.

Aber er fragt weiter: auch „Brand" ist berufen. Seine Aufgabe ist, mit Gottes Dasein Ernst zu machen; sein Gebot ganz zu erfüllen. Er geht zugrunde dabei, denn er muß erleben, daß Menschenkraft und -wille nicht ausreicht, daß das Gebot der Liebe mit dem gehorsamer Hingabe im Widerspruch steht. Ist Liebe Schwäche, wie Brand glaubt, fordert das „Nichts oder Alles!" mit verwerflicher Alternative, soll Rücksicht auf unsere und anderer Unvollkommenheit die Strenge des absoluten Gebots abbrechen? Ist voller Gehorsam unter das göttliche Gesetz ein Ziel, in dessen Richtung wir uns zwar bewegen sollen, das wir aber nie und nimmer erreichen können und dürfen? Hier entläßt uns Ibsen; hier haben auch Kierkegaard, auch Tolstoi uns entlassen. Ist das Extreme erlaubt, ist es gar geboten? Der Einzelne wagt bestenfalls für sich selbst zu antworten; im übrigen hält man es mit dem Kompromiß. Brand ist viel-

leicht zu viel, „Peer Gynt“ jedenfalls zu wenig „er selbst“; Brand der Philosoph des Extrems, Gynt der Vertreter des Kompromisses. Sachlich erfahren wir nicht viel Neues: Gynt ist zu offenbar im Unrecht, denn Ibsens Forderung ist ja eben, daß der Mensch er selbst sein soll. Aber wenn er damit nun völlig Ernst machen will wie Brand, ist das doch auch verkehrt? Und haben beide unrecht, brauchen wir dann nicht wieder einen von jenen verderblichen Kompromissen, um zwischen beiden die Wahrheit zu finden?

*

Scheinbar wird der Ibsen der nun folgenden Stücke ein völlig anderer; aber der Wechsel der Stoffwahl ist doch noch kein Wechsel der Weltanschauung; unser Dichter spinnt ruhig die Fäden weiter, die das alte Gewebe vollenden halfen. Ibsens Entwickelung ist nicht ein Fortschreiten im Sinne des Beeinflußtwerdens von außen her; sie ist ein langsames Herausholen der in ihm ruhenden Möglichkeiten, ein abwechselndes Verfolgen verschiedenartiger Gedankenrichtungen. Ibsen hat sich nie widersprochen, er hat sich aber ständig ergänzt. Man kann höchstens zwischen den älteren und jüngeren Dramen einen Unterschied der Methode erkennen: dort wurden die Lebensfragen der Freiheit, des Berufes, der Schuld in ihrem ganzen Umfang, oft alle zusammen in *einem* Stück behandelt; hier wird viel übersichtlicher ein einziges Problem und auch dieses nur nach einer besonderen Seite herangezogen. Mag Ibsen methodisch und stofflich jetzt andere Wege gehn, die Lebensanschauung ist die gleiche geblieben.

Oder ließe sich von „Brand“ und „Gynt“ zu „Nora“ und den „Stützen“ keine Verbindungslinie ziehen? Ist es nicht dort und hier die *Wahrheit*, der der Sieg gelten soll, das aufrichtige, aller Heuchelei fremde, jede Rücksicht ausschließende Handeln? Nur ist in den „*Stützen der Gesellschaft*“, dem bühnenwirksamsten aller Stücke Ibsens, der Gedanke sehr veräußerlicht, im „*Bunde der Jugend*“ satirisch-negativ gewandt. Gynt, der Heimkehrende, wird erlöst, Stensgaard, der politische Gynt, bleibt sich treu in seiner Untreue und verliert das Lebensspiel. Auch „*Nora*“ ist wahr und opfert sich der Wahrheit, aber doch in einer ganz besonderen Weise: ihr Wahrsein hängt mit ihrem Geschlecht und seiner sozialen Stellung zusammen; es handelt sich um die Wahrheit als das Recht der Frau, die Wahrheit in der *Ehe*.

Die Ehe hatte unseren Dichter schon früher beschäftigt. Ganz einsam steht die „*Komödie der Liebe*“ zwischen den historischen Stücken und ihren schweren Gedanken. Damals war es mehr die ästhetische Möglichkeit der Ehe, die Ibsen bestritt: die Liebenden müssen ersticken in den Sorgen des Alltags und der Kleinlichkeit ihrer Umgebung. Sie gehn nur eine unsichtbare Ehe ein, der Traum ihres Glücks ist ihnen zu heilig und zu zart, um seine Erfüllung in dieser rauhen Welt zu wagen. Wie kommt es nur, daß die Mehrheit anders denkt und vergnüglich heiratet? Weil sie, Mann und Frau, nur äußerlich, physisch und legal, sich verbunden haben, weil ihnen die großen Fragen des Zusammenlebens erst im Laufe der Zeit erschreckend und zu spät klar werden. Selma im „Bunde der Jugend“ sagt dazu ein paar Worte, aus denen Nora Helmer eine lange, schmerzliche und

entschlossene Klage entwickelt. Sie ist zu bekannt, als daß ich hier ein Wort darüber verlieren dürfte. Man hat sie ihr übel genommen, und der Dichter hat, diesmal dem Anstoß von außen gehorchend, sie in einem neuen Stück verteidigt. Die Frau solle ausharren bei dem Mann, dem sie verheiratet wurde? Sie soll die ihr in jenen Leidensjahren aufgegangene Erkenntnis zur Förderung ihres Selbst nicht nutzbar machen, der inneren Stimme, die ihr auf eigenen Füßen zu stehn gebot, nicht gehorchen? Nun wohl, so macht sie nicht nur sich selbst unglücklich, sie richtet auch die eigenen Kinder zugrunde und sie hat mit allen diesen Opfern nicht einmal ihren Mann aus dem selbstverschuldeten Elend reißen können („Gespenster").

Das Publikum war noch nicht überzeugt, es war zu schwer in seinen geistig-sittlichen Traditionen getroffen. Der Dichter aber, den seine Gedankenentwickelung unerbittlich zu seinem Ergebnis geführt hat, schickt sich zu einer zornigen Strafpredigt im „Volksfeinde" an, die zu elementare Gedanken äußert, als daß sie sich nicht in einen Satz zusammenfassen ließe: ihr wollt die Wahrheit nicht, wenn sie euch unbequem ist und Nachteil bringt, aber sie wird sich Bahn brechen, und stark sind jene Wenigen, die sie hochhalten, stark, ja am stärksten, auch wenn sie allein stehn.

Nach so heftigen Versicherungen kommen doch Zweifel am Recht der eigenen Sache. Vertragen denn alle die Wahrheit? Auch wenn es an gutem Willen, sich ihr zu unterwerfen, nicht fehlt, enthält sie für die Schwachen Lebenskraft genug? Was Brand konnte, vermag Gregers Werle nicht. Der Schwache lebt von einer Illusion; sollen wir sie ihm nehmen? Darauf antwortet die „Wildente" mit einem festen Nein. Denn woher nähmen wir das Recht zur Leitung des Schicksals anderer? Von innen, nicht von außen muß der Entschluß kommen, in Wahrheit nach dem Ideal zu streben. Wer vertrocknete Christbäume für einen Wald, eine Bodenkammer für ein Jagdrevier hält, dem sollten wir sein Glück nicht gönnen? Und wer kann im Ernst auf sofortige gerührte Dankbarkeit rechnen, wenn er mit einem Donnerwort die Hintertreppengemütlichkeit eine Lüge nennt? Auch Brand tat es, aber er ging mit dem Beispiel voran; Gregers Werle indes bleibt mit seinem tatenlosen Predigen der idealen Forderung ein unliebsamer Gast, der „Dreizehnte bei Tisch". An Hjalmar Ekdals Phrasenhaftigkeit prallt sie wirkungslos ab, und in Hedwigs Kinderseele bringt sie Verwirrung, Verzweiflung und den Entschluß zum Tode. Denn das Ideal ist nicht eine einfache Zugehörigkeitserklärung, die man unterschreibt, sondern eine Aufgabe, an deren Lösung der Einzelne ein Leben lang in schmerzlichem Ringen arbeitet. Rosmer versucht es, und er glaubt sich stark genug, auch andere zu Adelsmenschen zu erziehen, aber der Widerstand von außen ist mächtig, und die Stütze im eigenen Heim, die er an Rebekka zu haben glaubt, erweist sich als zu schwach. Mit einer ungesühnten Schuld kann sie die heilige Aufgabe mit Rosmer zusammen nicht erfüllen. Denn das ist ja doch die schwerste Gewissenslast, die der irdische Richter selbst nicht strafen kann. So muß sie suchen, selbst Justiz zu üben, und der Geliebte fühlt sich in Liebe mitschuldig am Verbrechen der Mörderin. Ihr Glück wäre Raub: Beate zieht sie nach. Den geraden Weg, der von hier zu „Solneß" führt, ver-

läßt der Dichter einen Augenblick, denn eine andere Frage drängt sich ihm auf. Frei war Rebekka Rosmer gegenüber, frei ihr gemeinsamer Todesweg, frei Noras Trennung von den Ihren: wie steht es aber um die Freiheit in der Ehe? Wer bannt die Gespenster, die aus der Vergangenheit auftauchen; wie können wir in der Gebundenheit ehelichen Zusammenlebens uns ihrer erwehren? In solcher inneren Not zögert der Doktor Wangel nicht, der „Frau vom Meer" ihre Freiheit zurückzugeben; auch er zieht dem unsittlichen Zwang in der Ehe ihre Auflösung vor. Ellida Wangel aber findet in der neugewonnenen Freiheit, die ihr ganz nach eigenem Gesetz zu entscheiden erlaubt, die Kraft, dem fremden Manne abzusagen und in ihm nur einen „überstandenen Schiffbruch in ihrem Leben" zu sehen.

Sonderbar, daß die Tochter Ellidas nun ihrerseits Anspruch auf einen Mann erhebt, mit so starkem Glauben und so drängendem Gebot, daß „Baumeister Solneß" ihr zuliebe seine ganze Kraft zusammennimmt und — erliegt! Warum wohl? Weil dem Alter zu den gewaltigen Taten der Jugend die Kraft gebricht, weil der Zweifel an sich selbst, der Kampf mit den Nebenbuhlern, die Gewissensbisse über grausamen Eigennutz „schwindlig" machen. Solneß ist eine Gewissenstragödie, die schärfste Fassung des in „Rosmersholm" schon gestellten und später wieder mehrfach gestreiften Problems: unser modernes Denken und Wünschen verlangt Freiheit und Glück, unser altes Gewissen, die ererbten und unser sittliches Gefühl durchdringenden Anschauungen lassen es nicht zu. Kopf und Herz sind wieder einmal im Streit; das robuste Gewissen, das wir brauchen, fehlt uns noch immer. Solneß kann nicht, weil er nicht darf. Und alle, die es doch wagen, sich unbekümmert um die Menschen neben ihnen und die Ereignisse hinter ihnen auszuleben und frei zu werden, büßen es in Tod und Einsamkeit. Oder ist „Hedda Gabler" nicht in der gleichen Lage? Ihre Ehe eine späte Versorgung, ihr Verhältnis zu Lövborg erst sinnliche Liebe, dann heimlich-tückischer Machtwille, auf sein Verderben ausgehend? Ihr ganzes Wesen zeugt von dem heißen Verlangen, aus einer falschen Erziehung, einem zwecklosen Dasein, einer kleinlichen Umgebung sich zu befreien. Es ist zu spät, ihre Vergangenheit klebt an ihr wie ein Nessusgewand; ein so tief unglücklicher Mensch kann sich nur, wie Catilina, wie Jarl Skule, durch Zerstörung und Rache freimachen. Aber auch diese Rache, der sie noch einen ästhetischen Glorienschein geben möchte, verläuft in Gemeinheit: der Gebrochenen bleibt nur der Tod.

Das Eheproblem läßt den Dichter nicht mehr los: auf die unwahre, die unmögliche, die unglückliche Ehe folgt im „Eyolf" die in Schmerz geläuterte, reuig-traurige Ehe von Alfred und Rita Allmers. Auf die Frau, die dem Manne sich unterwirft, folgt jene andere, die ihm gleichberechtigt gegenübersteht; und sie wiederum wird abgelöst von der Frau, die den Mann beherrschen und besitzen will: so Hedda außer, so Rita in der Ehe. Als ob nicht dieses letzte Extrem so falsch wäre, wie jenes erste; noch falscher vielleicht, denn eine Frau kann schließlich aufgehn im Mann und in der Ehe, nicht der Mann in der Frau. Er hat seinen Beruf, mit dem die Frau den Besitz des Mannes teilen muß. Aber Rita haßt das Buch „von der

menschlichen Verantwortung", und als er schließlich unverantwortlich genug ihrem Drängen zum Genuß nachgibt, da wird ihr Kind, in dem sie sich hätten begegnen sollen, zum Krüppel. Als Rita seine ernsten, tiefen Augen verwünscht, ertrinkt es. So hat jedes seine Schuld: die Ehe kann nur noch Reue sein.

Das Gesetz der Liebe, der echten Liebe hatte sie aus Leidenschaft, er aus Schwäche verletzt: schon damals, als sie sich fanden, dann später, als sie zusammengingen.

Das nämliche Vergehen gegen das Gesetz der Liebe macht die Tragik „Borkmans" und Rubeks aus. Beide heirateten nicht, die sie liebten; jeder um seines wirklichen oder vermeintlichen Berufes willen. Hier wird plötzlich der Berufsgedanke problematisch, der im „Eyolf" noch unantastbar schien. Dort schwebte nur der leise Spott des Dichters über jenem Stubengelehrten Allmers, der gegen seine eigene Theorie handelt; hier aber heißt es: was steht höher, der Beruf oder die Liebe? In „Borkman" ist die Entscheidung noch leicht, denn was John Gabriel seinen Beruf nennt, werden andere Egoismus und Betrug heißen. Aber im „Epilog" „Wenn wir Toten erwachen" wird die Frage erst recht brennend: die Kunst oder das Leben, die Pflicht zur Ausbildung der eigenen Kraft oder die Neigung zu einem geliebten Wesen, das sein Glück von uns erwartet? Dürfen wir auf unserem Wege zum Erfolg mißachten und zertreten, was sich entgegenstellt, und leiden wir am Ende gar selbst dabei den tiefsten Schaden an unserer Seele? Borkman und Rubek bereuen, beide zu spät; ihre Kraft reicht gerade noch, zu überschauen, was sie geopfert haben, und das Glück zu ermessen, das sie verschmähten.

Nur ungern hat dieser flüchtige Rückblick auf Ibsens Gedankenwelt die Chronologie seiner Dramen im wesentlichen eingehalten. Manches wäre bei anderer Zusammenstellung deutlicher geworden; andererseits wohnt aber dem chronologischen Vorgehn immer eine gewisse Logik inne: man sieht den Dichter bei der Arbeit! Ueberblicken wir die Gesamtleistung noch einmal und sehen dabei von der dramatisch-poetischen Form völlig ab, so spüren wir, wie das Interesse des Denkers Ibsen von Anfang bis zu Ende dem Lebensproblem mit gleichem Ernst zugewandt ist. Erst bewegt ihn in allgemeiner Weise die Stellung des Einzelnen der göttlichen Weltordnung gegenüber, seine Mission sozusagen, seine Möglichkeit, sich gegen hemmende Einflüsse durchzusetzen, sein Verhältnis zur Umwelt bei diesem Streben. Dann wird der Kreis enger gezogen: nicht der Mensch, sondern der moderne Gesellschaftsmensch wird Objekt der Betrachtung; nicht die ganze Welt, sondern seine kleine Stadt, sein Haus, seine Dachkammer sind groß genug zur Aufnahme der gleichen Probleme. Soll der Mensch wahr sein? Muß er diesem Drang zur Aufrichtigkeit sich selbst, sein Heim, seine Familie opfern? Darf er anderer Glück damit zerstören? Ist er imstande, neues Glück damit zu schaffen? Nach der Wahrheitsfrage die Freiheitsfrage. Jeder muß willig und allein Herr seiner Entscheidungen sein. Und nun, nachdem der Dichter so die Entwickelungsmöglichkeiten weit ausgedehnt hat, nimmt er den Rückweg der Einschränkungen. Wir verhandeln nicht allein mit Gott und dem Leben: andere stehn neben uns und heischen Rück-

sicht. Aber wo ist die Grenze der Rücksicht? Wo darf, wo muß der eigene Wille ohne sie vorwärtseilen? Kein Dichter Europas hat das ethische Problem von Individualismus und Sozialismus so scharf beleuchtet, keiner für die Klärung der Frage so viel Material beschafft. Ibsen ist schon darum ein Denker ersten Ranges. Doch er hat mehr getan: die Gesellschaftsdramen stellen die Lebensfragen unserer Zeit konkret dar; die historischen Dramen die Lebensfragen aller Zeiten. Und darum ist Ibsen nicht nur ein Dichter für heute sondern auch für gestern und morgen. Die Poeten gehen den Philosophen voran. Sie erhellen ihren Weg, sie weisen auf das verborgene kostbare Gestein, sie stellen die Fragen und formeln im einzelnen, was jene gesetzmäßig und abstrakt zu beantworten suchen. Die Philosophen werden auch Ibsen nachgehn und ihm viel zu danken haben.

Eduard Platzhoff-Lejeune

Johannes Schreyers „Harmonielehre"

Es gibt immer noch gutgläubige Musiker, die meinen, unter dem Schutze des neuen Urhebergesetzes würden endlich das Verdienst und der Verdienst ins richtige Verhältnis kommen, dank der Tantiemen sei jeder Künstler nun seines Erdenlohnes gewiß, nach Recht und Billigkeit. Als ob nicht geradezu ein Grundgesetz der Kunstgeschichte wäre, daß die wirkliche Bedeutung großer Künstler sehr spät erkannt wird, daß die rasch am lautesten Gefeierten meist oberflächliche Macher oder Sensationsmenschen sind, deren schädlicher Einfluß nicht noch dadurch verstärkt zu werden braucht, daß sie mit allen Mitteln auch noch zu den wirtschaftlich Mächtigsten gemacht werden. Leider haben für dieses Gesetz auch der musikalischen Entwicklungsgeschichte gerade heutzutage die Wenigsten Verständnis. Und doch läßt sich zeigen, daß es sogar nicht nur auf die schaffenden Musiker angewendet werden muß, sondern auch auf die Theoretiker, deren spekulative Veranlagung sozusagen die Taten der großen Komponisten auf Wert und Art prüft und die Ergebnisse ihrer Entdekkungen für die Nachwelt verwertbar macht. Auch auf diesem Felde gilt der Satz, daß die seichten Schablonenmenschen, allenfalls auch einmal sensationslüsterne Sonderlinge den meisten Erfolg bei der größten Gemeinde haben, während die geistige Arbeit der wirklich bedeutenden Naturen auf lange hin unbeachtet bleibt.

Gelegenheit zu diesem Hinweise gibt das Buch, das die Ueberschrift dieser Zeilen nennt. Eine neue Harmonielehre? Von Johannes Schreyer? Wer ist dieser Johannes Schreyer? Wozu eine neue Harmonielehre? Wir haben doch Richter, Jadassohn, Paul usw.! Ja, die haben wir allerdings. Und schon lange. Vom Hause Breitkopf & Härtel könnte man gewiß sehr respektable Umsatzziffern dieser Bücher erfahren und ähnlicher, die im Geiste ganz derselben Art sind. Und die Musiker gehen in die Zehntausende, die mit diesen Lehrbüchern aufwuchsen. Wenn sie trotzdem Künstler geworden sind, haben sie's ihrer eigenen, gesunden Kraft zu danken. Tausende aber sind in dieser Lehre biedere Handwerker und Kunstproletarier geworden. Auch das ist schon öfter gesagt worden. Aber

die Bücher „gehen“ weiter; die Lehrer, die an diese bequemen, weder Geist noch Phantasie anstrengenden Hilfsbücher für ihren Unterricht gewöhnt sind, unterrichten ruhig fort nach ihrer Methode, und die Herren Konservatoristen und Seminaristen wachsen mit Ruhe und Geduld in diese Schablone hinein. Von wirklicher Kunst, vom Leben, von musikalischem Fühlen, wie es unsere Zeit bewegt, ist freilich keine Spur in diesen Lehrgängen; nüchtern, trocken, schematisch und — falsch werden die Grundzüge einer Sprache gelehrt, in der doch Ausdruck und Wahrheit alles ist. Die letzten hundert Jahre sind an dieser Literatur, an dieser Schulbuchfabrikation spurlos vorübergegangen, und immer noch dient sie zur Erziehung der heranwachsenden Jugend. Wie wenn man in den Schulen den Kindern die Existenz von Dampfmaschinen, Telephon und elektrischer Bahn verheimlichen wollte, so verschleiert man in diesen beliebtesten und gangbarsten Handbüchern die wichtigsten Wahrheiten nicht bloß der neuesten Kunst, sondern der Musik überhaupt, und baut ein Gebäude auf windiger Grundlage, die längst kein ernster, wissenschaftlich denkender Kopf mehr für tragfähig hält.

Hat man da nicht das Recht, jenes Grundgesetz der Kunstgeschichte auch auf die Theoretiker zu übertragen und zu sagen, daß auch unter diesen die eigentlichen Großen am längsten im Verborgenen leben, während die Allerweltskönner Gold und Ehren einheimsen?

Gibt es etwa nicht seit Jahrzehnten — ich sehe von anderen Namen auch aus früheren Zeiten ab — einen Hugo Riemann? Und ist die enorme Tätigkeit dieses einen Mannes auf dem Gebiete der Musiktheorie nicht von den Zünftlern hartnäckig ignoriert worden? Haben seine Lehren sich so Bahn gebrochen, wie das im Interesse des Fortschritts und der Ueberwindung toter Schulweisheit gewesen wäre? Sind nicht selbst bedeutende Musiker an ihnen achtlos vorübergegangen? Hat Riemann jetzt wenigstens die Stellung und die Möglichkeit zu wissenschaftlichem Arbeiten ohne Rücksicht auf materiellen Gewinn, wie sie doch solchen Persönlichkeiten gewährleistet werden müßte? Nein! Als Theoretiker ist er das genaue Gegenstück zu den großen Kunstschöpfern, die nie zur sozialen Unabhängigkeit gelangten, weil sie zu bedeutend für die Menge waren, die ihren Mammon den Tagesgrößen hinwarf, während sie die wirklichen Künstler erst feierte und erkannte, als es vom Standpunkte der sozialen Gerechtigkeit aus zu spät war.

Geschieht dies mit Komponisten, so hat's wenigstens immer nur einer zu tragen, und die wirklich Großen, die ihrer eigenen Kraft gewiß sind, haben nie darum laut gejammert und mit sentimentaler Gerührtheit ein Bänkelsängerlied vom Künstlerelend gesungen, haben vielmehr gearbeitet und auf die Zukunft gebaut. Geschieht's aber mit einem Theoretiker, so leiden Tausende darunter, nämlich alle die, denen die neue Wahrheit vorenthalten wird, und die mit dem abgestandenen Brei der professionsmäßigen Musiknährmittelfabrikanten zu Künstlern aufgezogen werden sollen. Der Verantwortung, die leichtsinnige Direktoren von Konservatorien dadurch auf sich nehmen, daß sie ihre Schlendrianlehrer immer wieder die

alte, kraftlose Nahrung Hunderten von Musikhungrigen vorkauen lassen, sind diese Herren sich allerdings fast nirgends bewußt. Aus diesen Zöglingen aber ergänzen sich dann immer wieder die seelen- und phantasielosen Handwerker, die neue Lehrlinge nach der alten Schablone anlernen, die ihnen selbst als Richtschnur gedient hat.

Riemann ist nicht der einzige, der gegenüber der pedantischen Schulweisheit neue Methoden gelehrt hat. Auch unter denen, die sich zu ihm in wesentlichen Punkten in Widerspruch stellten und andere Anschauungen vertraten, gab es und gibt es selbständige, künstlerisch fein fühlende, Wahrheit suchende Köpfe. Aber der eigentliche Reformator für unsere Zeit bleibt doch Riemann.

Auch Johannes Schreyer ist ohne ihn nicht denkbar. Er sagt das mit der Offenheit, die wirkliche Künstler und Wissenschaftler stets ausgezeichnet hat, selbst. Trotzdem beansprucht seine Harmonielehre (Verlag von Holze & Pahl in Dresden) einen Platz für sich wegen ihres Zieles und wegen der Wege zu diesem Ziele. Das Hauptziel ist nicht, dem Schüler die Technik des korrekten, harmonisch richtigen Satzes beizubringen, sondern ihn das Wesen der Harmonie fühlen zu lehren, ihm in den kompliziertesten Tonwerken dieselben einfachen Grundelemente allen Harmoniegefühls zu zeigen, ihm restlos alles zu erklären, ihn mit peinlichster Genauigkeit alles hören und sehen zu lassen, was an Bestandteilen harmonischer Art überhaupt in einem Kunstwerk vorhanden sein kann.

Und der Weg zu diesem Ziele ist die Analyse von Meisterwerken. In methodischem Fortschreiten vom Einfachen zum Komplizierten erschließt Schreyer seinem Schüler das harmonische Verständnis alter wie neuer Musik und erzieht gleichzeitig das Gefühl für den rhythmischen Aufbau eines Kunstwerks und für den Stil der verschiedenen Meister.

Unter den vielen Vorzügen des Buches ist einer der bemerkenswertesten die vorzügliche Auswahl der Beispiele und die Freiheit von Parteirücksichten. Auch alle Aufgaben wenden sich nicht an den konstruierenden Verstand, sondern an Gefühl und Phantasie des Schülers. Die Proben, die Schreyer selbst von der Lösung einzelner Aufgaben gibt, zeigen, mit welch eminent feinsinnigem Musiker wir's in ihm zu tun haben. Welch köstliche Aufgaben sind aber auch die mit ausgezeichnetem Geschick ausgewählten zahlreichen Volkslieder! Die feinen Anmerkungen über Stilunterschiede, die bewundernswert klaren Analysen der kompliziertesten Vorlagen machen das Studium des Buches zu einem künstlerischen Genuß hohen Ranges. Schreyer ist ein Fanatiker der Analyse, ein Fanatiker der Klarheit. Nirgends läßt er sich durch Redensarten beruhigen, durch ein elegantes Drüberweg täuschen. Er haßt Schall und Rauch. Alles muß wahr, alles begriffen sein. Dem duseligen Genuß schwärmerischer Jünglinge setzt er das tiefe, alles durchdringende, alle Tiefen begreifende Gefühl des Mannes gegenüber. Ist die Musik die Kunst, die das Unsagbare ausdrückt, so ist sie doch nicht die Künderin verwaschener, verschwommener Gefühle in unartikulierten Lauten. Nur solange sie unter dem Gesetz, unter dem großen, freimachenden Grundgesetz alles musikalischen Ausdrucks bleibt, ist sie Kunst. Jenseits beginnt das

Reich der Jongleure. Ich könnte einzelne besonders kräftige und tiefe Sätze aus dieser musikalischen Erziehungslehre zitieren. Besser ist's, jeder, den's angeht, sucht sie sich selbst. Kein Musiker — und sei er noch so groß — wird ohne neue Anregungen von diesem Buche scheiden. Jeder, der's ernst mit seiner eigenen und der Bildung seiner Zöglinge meint, muß ihm ein gründliches Studium widmen. Es ist kein Buch zum Selbstunterricht für Anfänger, sondern zunächst eins für gewissenhafte Musiker, die sich klar darüber werden wollen, in welcher Oberflächlichkeit und Unklarheit sie sich noch den interessantesten Problemen der Musik gegenüber befunden haben. Durch die Schärfe seiner Analysen und die außerordentliche Feinheit des musikalischen Empfindens aber wird Schreyer auch auf das Schaffen junger Musiker einen segensreichen Einfluß ausüben und sie durch seine Gewissenhaftigkeit und den Hinweis auf die Arbeitsleistung der größten Meister zu strenger Selbstzucht aufmuntern.

Georg Göhler

Der nordische Park

Je mehr aus den Rumpel- und Gelehrtenkammern unsrer alten Museen wirkliche Volkshochschulen werden, die den Menschen des Lebens lebendige Vorstellungen übermitteln, um so stärker wird das Verlangen nach einer anderen Art der Aufstellung. Uns lassen jene charakterlosen Allerweltssäle kalt, die in der nämlichen „künstlerischen" Umgebung Dürer wie Giotto, ägyptische Mumien wie französische Fayencen vorführen. Der Raum selbst soll etwas von der Stimmung der ausgestellten Kunstwerke bekommen, eine Andeutung wenigstens wollen wir haben von der Umgebung, in der der Künstler arbeitete, und als eine Barbarei empfinden wir's, wenn in ein kaltes, grell weißes Museumslicht Bildwerke hineingestellt werden, die mit traulich gedämpftem Zimmerlicht rechnen.

Die folgerechteste Durchführung des neuen Gedankens bringen die sogenannten Freiluftmuseen. In weiten Parkräumen, in denen sich's gut gehen und denken läßt, werden da eine Menge kleiner Gebäude errichtet, Gebäude, die Stil haben, und in denen die ausgestellten kunst- oder kulturhistorischen Dinge annähernd heimisch erscheinen. Diese Freiluftmuseen erst sind rechte Volkshochschulen, Akademien unserer Zeit. Sie vermitteln uns Bildung durchs Auge, die unendlich wertvoller ist als aller Begriffsdrill. Die Leute, die hier statt bloßer Buchstaben das Leben selbst lesen, können in den neuen Anschauungen Dinge mit hinausnehmen in ihr Werktagsdasein, die nicht wie alles tote Wissen lähmen, sondern die froher und tüchtiger machen zur Arbeit.

Die Frage ist nur: wird bei der Errichtung der Freiluftmuseen nun dafür gesorgt, daß dem Volk auch wirklich geboten wird, was ihm frommt?

Das erste Freiluftmuseum ist eine skandinavische Schöpfung: die Stockholmer „Schanze" (Skansen) des Hazelius. Den Schweden wird in dieser großartigen Anlage wie von einer mächtigen Warte herab ein Ueberblick über die wesentlichen Kultur- und Kunstwerke geboten,

die in schwedischen Landen gediehen und gedeihen. — Das erste Freiluftmuseum größeren Stils, das wir in Deutschland bekamen, ist — die Saalburg. In dieser Saalburganlage wird uns Deutschen so eindringlich wie nur irgend möglich klar gemacht, wie wir einmal von einem fremden Volk geknechtet und gedemütigt worden sind. Sie ist ein Denkmal der Schande. Würde heute der Vorschlag gemacht, auf deutschem Boden, in Jena etwa, sollte mit deutschem Gelde ein Museum eingerichtet werden, das die Macht und Größe der napoleonischen Zeit und insbesondere die Tätigkeit Napoleons in Deutschland verherrlichte, so würde damit weniger Schmachvolles und Erniedernbdes verlangt, als was in dem ersten deutschen Freiluftmuseum bereits Ereignis geworden ist.

Wie sind solche Dinge möglich? Ach, wir, die wir durch ein staatliches Zeugnis unsere „humanistische Bildung" beweisen können, wissen das nur zu gut. Unsere gesamte höhere Erziehung erhebt sich auf den von der mittelalterlichen Klosterschule geschaffenen Grundlagen. Von Rom aus ist der Klosterunterricht einmal organisiert worden. Wie viele unserer Ansichten, unserer Wissenschaften haben eine römische Orientierung noch heute! Wie meisterhaft hat man es verstanden, uns darüber in Unkenntnis zu erhalten, daß wir eine Jahrtausende alte herrliche eigene Vergangenheit haben, eine stolze Kultur des Nordens, die niemals unter der Fremdherrschaft der südlichen und östlichen Kulturen gestanden hat, ja die diesen Kulturen die leitenden Gedanken oft erst schenken mußte! Als Bonus hier von der isländischen Saga sprach und erläuterte, was allein dieser Teil altgermanischer Erzählungen uns heute sein könnte, bemerkte Avenarius dazu: „Ist es nicht beinahe unbegreiflich, daß wir bis auf ganz wenige unter uns von der ältesten germanischen Prosa bisher so gut wie nichts gewußt, daß wir jedenfalls kaum die kleinsten Bruchstücke davon gekannt haben?" Diesem Bekenntnis mag ein anderes folgen, von einem Manne stammend, den ich gleichfalls hier nicht erst vorzustellen habe. Lichtwark („eine Sommerfahrt auf der Jacht Hamburg") schreibt das Folgende von einem Besuch des Kieler Museums, in dem er zuerst sichtbare Zeugnisse unserer nordisch-germanischen Vergangenheit genauer kennen lernte: „Als wir durch die märchenhaften Zeugnisse unserer Vorzeit wandelten . . . dachte ich mir, wie ich wohl als Knabe oder junger Mensch dieses Museum genossen hätte, wäre ich durch meine Lehrer in dieses Heiligtum unseres Stammes eingeführt worden, oder hätte man mich nur hingewiesen. Es überfiel mich wie ein Schauder, daß ich heute, durch das Aufnehmen so unendlich vieler Eindrücke in den Sammlungen Europas um die Frische gebracht, nicht mehr so unmittelbar und so stark zu empfinden vermag wie der Knabe, der mit jungen Sinnen und mit unbelastetem Gemüt vor diese Welt tritt."

Das ist der erste Eindruck, den die Berührung mit unserer wirklichen Vergangenheit auf ein für Kultur und Kunst empfängliches Temperament macht. Und dieser Eindruck gibt kein Trugbild. Wer sich, wie der Verfasser dieser Zeilen, erst ein Jahrzehnt lang andauernd mit diesen Dingen beschäftigt hat und nach dieser Zeit die Freude der ersten Ueberraschung eher verstärkt als abgeschwächt weiß, redet schon aus einiger Erfahrung. Immer reicher gegliedert zeigt sich ihm

die europäisch-nordische Vergangenheit, der Ausdruck einer durch die Jahrhunderte und Jahrtausende nie rastenden geistigen Entwicklung. Vor allen Dingen aber: die neue, unverfälschte Geschichtsauffassung, die vor unsern Blicken aufsteigt, und die so ganz anders ist als die Weisheit des Klosters und des Mittelalters, das ist eine Geschichtsauffassung, die Begeisterung erweckt, die uns stählt für das Leben der Gegenwart. Und auf ein Wissen solcher Art hat wahrlich das Volk ein Anrecht.

Den Ansprüchen, die das Volk an uns stellen kann, wollen wir nachkommen mit der Erschließung eines nordischen Haines. Ein Freiluftmuseum soll erstehen, das den Zeugnissen unserer Vergangenheit ein Heim bietet, so stolz und so rein, als wir's nur irgend schaffen können.

Sehen wir, aus welchen Winkeln wir von überall her unsere germanischen Altertümer hervorholen müssen. Der Ueberblick gibt uns ein beredtes Zeugnis von der unglaublichen Verworrenheit, die hier bis heute herrscht.

Da ist zunächst die große Masse der kleineren Funde, in der Hauptsache aus Stein und Bein, aus Bronze und Eisen. Man hat bisher beliebt, diese Funde in den Völkermuseen unterzubringen, sie nach der ganzen Art der Aufstellung als gleichwertig mit dem zu zeigen, was uns die Globustreter von den Hottentotten und Eskimos und sonstigen Wilden und Halbwilden heimbrachten. Aus diesen Funden spricht aber bisweilen ein Feingefühl für künstlerische Form, von dem das modernste Kunsthandwerk noch lernen kann. In der Entwicklung der sogenannten Bronzezeit, um nur eines herauszugreifen, ist der Uebergang von einem vorhistorischen „Barock" zu einem vorhistorischen „Rokoko" in allen Einzelheiten nachzuweisen. Und das konnte eine barbarische Gelehrsamkeit sich unterstehen, in jener Weise aufzustellen! Und unter der Suggestion einer solchen Aufstellung konnte ein Kulturhistoriker in einem in diesen Tagen erschienenen Buche die germanische Ornamentik mit der der Papuas gleichstellen, ohne sich dem allgemeinen Gelächter preiszugeben!

Weiter. Im Untergeschoß unserer eigentlichen Kunstmuseen, Abteilung für byzantinische Kunst, sind einige weitere Stücke untergebracht. Der stilistisch geschulte Blick überzeugt sich sofort von der Zusammengehörigkeit dieser Dinge mit den Ueberresten der sogenannten späten Eisenzeit und er bewundert die „Kontinuierlichkeit" der bodenwüchsig germanischen Kunst. Tut nichts. Die Klosterbildung will nichts wissen von der Selbständigkeit unserer alten Kultur, und nach der Lüge des Völkermuseums bekommen wir hier die Lüge der Orientalisten zu schlucken. Wurden uns dort die Germanen als ein wilder, fast ganz kulturloser Stamm fremder Eindringlinge geschildert, so lernen wir sie hier als eifrige Kirchgänger und Liturgiensänger kennen, deren höchster Ehrgeiz es ist, einem aus dem Orient eingeführten Kultus eine würdige Umrahmung zu schaffen. Was ihnen freilich kläglich genug gelungen wäre.

Dann müssen wir uns in die Bibliotheken bemühen. Handschriftenabteilung, Mittelalter. Die Germanen sind nun wirklich auch in den Klöstern und „illuminieren" alte Handschriften. Wir sehen sie bei dieser

Tätigkeit die ganze reiche Ueberlieferung mehrerer Jahrtausende benutzen, sehen sie die Ueberlieferungen weiterbilden, und bekommen so, wie einen Ausblick in die Vergangenheit, einen Ausblick in die Zukunft; bis zu den Grundlagen der Dürerschen Kunst, die niemand ganz begreift, der nicht in der älteren nordischen Kunst und Kultur heimisch wurde. Und dieser ganze Reichtum, lehren uns die Bibliothekare, ist eigentlich bloß das Geschnörkel plumper Barbarenfäuste, die fremde Vorbilder nachbilden wollten und aus Unvermögen zu einigen Abweichungen kamen. Es ist die dritte Lüge, die von harmlosen Menschen heute in gutem Glauben als Wahrheit weitergegeben wird.

Des ferneren haben wir uns umzusehen im „Antiquarium" und in der Kunstgewerbesammlung. Recht sorgfältig umzusehen, denn die hier versprengten Stücke, die die Abhängigkeit gewisser südlicher und östlicher Kulturen von der des Nordens erweisen, sind recht gewissenhaft versteckt oder durch falsche Anordnungen in ihrer Bedeutung herabgesetzt.

Und endlich müssen wir hinaus aufs freie Feld. Wer, der nur irgend einmal eine altnordische Steinsetzung kennen lernte, einen Dolmen oder Bautastein, einen Cromlech oder eines jener wundervoll ausgebauten Hügelgräber, nahm da nicht eine Erinnerung für das Leben mit! Das bleibt in der Seele wie ein Blick übers Meer oder wie ein volles Waldesrauschen. Und wie hat jeder Bauer, jeder wegebauende Dorfschulze mit diesen Heiligtümern umgehen dürfen! Man achtet sie ja endlich etwas mehr. Aber der Verkehr unserer benzindurchdufteten Gegenwart bringt die alten Denkmale langsam in eine Umgebung, die ihnen das beste ihres Wertes nimmt. Sollte es nicht angebracht sein, mindestens einigen von ihnen in einem sicher umfriedeten Hain ein würdiges Obdach zu sichern?

An so vielen und verschiedenen Orten müssen wir heute suchen, wollen wir Bekanntschaft machen mit den sichtbaren Elementen, aus denen heraus unsere germanische Kultur geworden ist. Es ist wirklich nicht jedermanns Sache, die harte Arbeit, die hier verlangt wird, selbst zu leisten. Nur so läßt sich die Gleichgültigkeit gegen die herrlichen Zeugnisse unserer nordischen Vergangenheit erklären. Bei jener zerstreuten Art der Aufstellung konnten gesammelte und starke Anschauungen sich nun und nimmer bilden. Sollte es nun nicht möglich sein, das bisher Zerstreute und Mißachtete in einem Freiluftmuseum zu einer länger nicht zu übersehenden Einheit zusammenzufassen? In der Tat: es i s t möglich. Mit einiger Energie werden wir's schaffen, und das Volk wird uns dafür Dank wissen. *Willy Pastor*

Lose Blätter

Aus Ibsens Dichtungen und Briefen

Vorbemerkung. Nun spreche der Dichter selber! Wir wollen zunächst einigen Versen zuhören, mit denen er etwas wie öffentliche Bekenntnisse ablegt, dann einem Auftritte aus dem Jugendwerke „Peer Gynt" und zweien aus einem seiner reifsten Werke, „Rosmersholm". Endlich aber mögen uns eine Anzahl im höchsten Maße charakteristischer Briefstellen in seine sonst so wohlverschlossene Seele blicken lassen, wie durch erleuchtete Fenster in ein Haus.

Wir zitieren ausschließlich nach der bei S. Fischer in Berlin erschienenen autorisierten Gesamtausgabe der Ibsenschen Werke, denen auch eine Ausgabe der Briefe angeschlossen ist. Diese Uebersetzungen sind den andern entschieden vorzuziehen.



Leben heißt dunkler Gewalten
Spuk bekämpfen in sich,
Dichten Gerichtstag halten
Ueber sein eigenes Ich.

Zur Tausendjahrfeier

Mein Volk, das schenkte mir in tiefen Schalen
Den stärkenden, doch bittern Trank, der gab
Dem Dichter Kraft, zu kämpfen, hart am Grab,
Von neuem in des Tags gebrochnen Strahlen, —
Mein Volk, das reichte mir der Landflucht Stab,
Der Sorge Bund, den Wanderschuh der Qualen,
Des Ueberernstes här'nes Pilgerhemde, —
Dir send' ich einen Gruß heim aus der Fremde!

Ich send' ihn dir mit Dank für alle Gaben,
Mit Dank für jede schwere Läutrungsstunde.
Was meine Gärten auch getragen haben,
Es wurzelt doch in jener Zeiten Grunde;
Wenn hier es aufsprießt üppig, reich und gerne,
Ich dank' es doch dem Nordwind aus der Ferne;
Was Sonne schmolz, gewann im Nebel Feste;
Mein Land, hab' Dank, — du schenktest mir das Beste!

(Zum 18. Juli 1872)

Aus „Peer Gynt"

(„Peer, du lügst!", mit diesem Zuruf seiner Mutter beginnt die sonderbare dramatische Geschichte des nordischen Phantasten. Der ist von Haus aus nicht ohne Wert und Liebenswürdigkeit, aber er schwindelt, bis er selber dran glaubt, ist nur im Rausche zu Taten fähig, ist, statt an sich zu arbeiten, stets mit sich zufrieden, wird dadurch allmählich zum Lumpen und gehört schließlich zwar nicht mit den Verbrechern in die Hölle, wohl aber mit den mißglückten Menschenstücken in den Umgießelöffel des großen „Knopfgießers". Wer sich an geistreichen satirischen Bitterkeiten als solchen erlustigen kann, der findet hier seine Rechnung bis zum Schluß. Wem sie nicht genügen, wer Gestaltung will, der wird doch den genialen Wurf des Ganzen und manchen wahrhaft großartigen Zug zumal in den ersten Akten bewundern. In der hier wiedergegebenen Szene ist der wegen seiner schlimmen Streiche verfolgte Peer zu seiner alten Mutter gekommen, der Frau, von der er die Phantasterei geerbt und die sie ihm in der Erziehung wacker gekräftigt hat, und der nun die gemeinsame Phantastik beim Sterben hilft.)

(Aases Stube. Abend. Ein Reisigfeuer brennt und leuchtet auf dem Herd. Die Katze auf einem Stuhl am Fuß des Bettes. — Aase liegt im Bett und tastet unruhig auf der Bettdecke umher.)

Aase: Mein Gott, läßt er nimmer sich blicken?
Wie schleichend die Stunden vergehn!
Ich hab' keinen Boten zu schicken,
Und hätt' ihn so gern noch gesehn.
Jetzt geht's ohne Gnade zur Rüste.
So jäh! Wer hätt' das gedacht!
Aase, wenn ich nur wüßte,
Ob du's nicht zu schwer ihm gemacht!

Peer Gynt (tritt ein): Guten Abend!

Aase: Gott soll dich segnen!
Wer jetzt meinen Jungen noch schilt!
Doch wirst du auch keinem begegnen?
Du weißt, was dein Leben hier gilt.

Peer Gynt: Pah, Leben oder nicht Leben!
Ich mußte mal nach dir sehn.

Aase: Ja, jetzt muß die Kari sich geben;
Und ich kann in Frieden gehn!

Peer Gynt: Du — gehn? Was soll das bedeuten?
Was meinst du denn für 'nen Gang?

Aase: Ach, Peer, ich hör' sie schon läuten.
Ich weiß, ich mach's nicht mehr lang'.

Peer Gynt (ringt die Hände und geht auf und ab):
Da wollt' ich nicht leiden und büßen —
Und meinte, hier wär' ich frei —!
Hast du kalt an Händen und Füßen?

Aase: Ja, Peer; es ist bald vorbei. —
Wenn dann meine Augen brechen,
So drück' sie mir sorgsam zu.
Und eins noch mußt mir versprechen:
Den Sarg, den laß schmuck sein, du!
Ach nein, 's ist ja wahr —

Peer Gynt: Still, Beste!
Das hat seine Zeit. Heut ist heut.

Aase: Ja, ja. (Sieht sich unruhig um in der Stube.)
Hier siehst du die Reste
Vom unsrigen. Das sind dir Leut'!

Peer Gynt (ringt die Hände): Schon wieder!
(Hart):
Bin schuld; ja, zur Hölle
Was hilft's, mich zu mahnen daran.

Aase: Du? Nein, die verdammte Bölle,
Mit der fing das Unglück an!
Du warst ja betrunken, mein Junge;
Da weiß einer nicht, was er tut;
Und dann nach dem Gendingrat-Sprunge, —
Kein Wunder, da kochte dir 's Blut!

Peer Gynt: Ja, ja; laß den Unsinn nur fahren,
Laß fahren die ganze Geschicht'.
Was schwer ist, das wolln wir uns sparen
Auf später, — das haftet ja nicht.

(Setzt sich auf die Bettkante.)
So, Mutter, und jetzt laß uns plaudern,
Doch alleine von Mein und Dein,
Und nicht mehr von alledem kaudern,
Was quer ging und quält obendrein.
Die Katz' ist auch noch lebendig, —
Guck' einer, — das alte Vieh?

Aase: Die tut immer nachts so elendig
Du weißt, solch ein Tier irrt sich nie.

Peer Gynt (ablenkend): Was ist hier Neues geschehen?

Aase (lächelnd): Man sagt, hier irgendwo wär'
Ein Mädel, das möcht' nach den Höhen —

Peer Gynt (schnell): Matz Moen, was macht denn jetzt der?

Aase: Man sagt, sie ließ sich nichts lehren,
Was Vater und Mutter auch bat.
Du solltest doch mal vorkehren; —
Du wüßtest am Ende Rat —

Peer Gynt: Und wie hat's der Aslak getragen?

Aase: Ach, schweig von dem unsaubern Geist.
Will lieber den Namen dir sagen
Von ihr, von dem Mädel, du weißt —

Peer Gynt: Nein, nein, jetzt wollen wir plaudern, —
Doch alleine von Mein und Dein,
Und nicht mehr von alledem kaudern,
Was quer ging und quält obendrein.
Bist du durstig? Soll ich was holen?
Ist 's Bett zu kurz? Drückt es dich? Sag'?
Herrje; — sind das nicht die Bohlen,
Dabrin ich als Junge lag?
Besinnst dich noch, wie du oft hocktest
Des Abends am Bettende dort
Und mich, wer weiß wohin, locktest
Mit Märchen und Zauberwort?

Aase: Jawohl! Und dann spielten wir Schlitten,
Wann Vater herumfuhr im Rund.
Die Deck' ward als Kutschpelz gelitten,
Und die Diel' war ein spiegelnder Sund.

Peer Gynt: Ja; aber der Knopf auf der Kappen, —
Besinnst dich auch dessen noch, du? —
Das war'n doch die tollen Rappen!

Aase: Du traust mir wohl gar nichts mehr zu!
Der Kari Katz' tat uns Fronde;
Wir setzten sie auf 'ne Tonn'.

Peer Gynt: Nach dem Schloß im Westen vom Monde
Und dem Schloß im Osten der Sonn',
Nach dem Soria-Moria-Schlosse
Ging's hurre-hopp über die Diel',
Und 'ne alte Hühnerstallsprosse
Brauchtst du als Peitschenstiel.

Aase: Dort vorn auf dem Kutschbock saß ich —

Peer Gynt: Und wer dann die Zügel verlor,
Wer war das? Mein Alterchen, das sich
Umwandt' und mich fragt', ob ich fror.
Gott segne dich; warst mir von Herzen
Stets gut, alter Widerwart —!
Was stöhnst du denn so?

Aase: Mich schmerzen
Die Knochen; das Brett ist so hart.

Peer Gynt: Komm; leg' dich bequemer; so stillst du
Den Schmerz. Na, gibt er jetzt Ruh?

Aase (unruhig): Nein, Peer, ich will fort!

Peer Gynt: Fort willst du?

Aase: Ja, fort möcht' ich, fort immerzu.

Peer Gynt: Schnack! Unter der Decke hübsch bleiben!
Ich setz' mich aufs Bettende dort.
Jetzt wolln wir die Zeit uns vertreiben
Und uns träumen, Gott weiß wohin, fort!

Aase: Ob die Bibel nicht besser paßte?
Ich bin so unruhigen Sinns.

Peer Gynt: Im Soria-Moria-Palaste
Geht es hoch her bei König und Prinz.
Ruh' aus dich im warmen Schlitten;
Ich fahr' dich dorthin über Feld —

Aase: Aber, Peer, kam denn einer mich bitten —?

Peer Gynt: Wir sind alle beide bestellt.

(Wirft eine Schnur um den Stuhl, auf dem die Katze liegt, nimmt einen Stecken in die Hand und setzt sich auf das Fußende des Bettes.)

Hü, Rappe! Spute dich, Mähre!
Sag', Mutter, frierst du auch nicht?
Ja, ja; das schneid't wie 'ne Schere,
Wenn Grane der Haber sticht!

Aase: Was läutet da, Peer, und tönet —?

Peer Gynt: Die Schellen von blankem Zinn!

Aase: Hu, Lieber, wie hohl das dröhnet!

Peer Gynt: Jetzt geht's über Fjordeis hin.

Aase: Ich fürcht' mich! Was für ein Brausen
Und Seufzen, so klagend und schrill?

Peer Gynt: Das sind die Tannen, die sausen,
Im Bergwald. Sitz mir nur still.

Aase: Was glitzert und flimmert dorten?
Wo kommt all der Lichterglanz her?

Peer Gynt: Aus des Schlosses Fenstern und Pforten.
Hörst du, wie sie tanzen?

Aase: Ja, Peer.

Peer Gynt: Vorm Tore da steht Sankt Peter
Und lädt dich zum Eintritt ein.

Aase: Grüßt er uns?

Peer Gynt: Tiefgebückt steht er
Und schenkt vom süßesten Wein.

Aase: Wein! Sag', hat er auch Kuchen?

Peer Gynt: Und ob! Einen ganzen Berg!
Und die Propstin kommt dich besuchen
Mit Kaffee und Zuckerwerk.
Aase: Wir treffen uns dort wie vor Zeiten?
Peer Gynt: So oft du's willst und begehrst.
Aase: Nein; alle die Herrlichkeiten,
Dazu du mich Arme fährst!
Peer Gynt (schnalzt mit der Peitsche):
Hü, Rappe, spute dich, springe!
Aase: Lieber Peer, du fährst doch auch recht?
Peer Gynt (schnalzt wieder): Hier ist breiter Weg.
Aase: Das Geschwinge
Vom Schlitten, das macht mir ganz schlecht.
Peer Gynt: Das Ziel dann wird dir schon taugen;
Nicht lang' — und der Fahrt ist genung.
Aase: Ich will liegen und schließen die Augen
Und vertrauen auf dich, mein Jung'!
Peer Gynt: Da kann ich's ganz nah schon gewahren.
Hü, Grane! Den Torweg empor!
Das ist ein Gewimmel! Jetzt fahren
Peer Gynt und Alt Aase vor.
Was sagst du da, Herr Sankt Peter?
Der Mutter würd' nicht getraut?
Und ging einer suchen, erspäht' er
Nicht bald solch 'ne ehrliche Haut!
Um mich mag nicht weiter gebangt sein;
Ich kann umdrehn, wenn es sein soll.
Wollt Ihr laden mich, sollt Ihr bedankt sein;
Wenn nicht, scheid' ich auch ohne Groll.
Ich hab' viel geflaust und gefackelt,
Der Teufel konnt's besser kaum tun,
Und Mutter dann, weil sie gegackelt
Und gekräht, geschimpft für ein Huhn.
Doch sie sollt Ihr achten und ehren,
Wie's billig für Leut' ihres Schlags;
Hier wird keine bessre vorkehren
Von irgendwo heutigen Tags. —
Da gebeut Gott-Vater selbst Ruhe!
Jetzt, Petruschen, blüht dir was!
(Mit tiefer Stimme.)
„Hör' auf mit dem Pförtnergetue;
Alt Aase hat freien Paß!"
(Lacht laut und wendet sich um zur Mutter.)
Als hätt' ich das nicht gerochen!
Jetzt weht's aus 'nem andern Strich!
(Angstvoll.)
Was schaust du denn so gebrochen?
Du! Mutter! Was ist dir denn —? Sprich —!
(Tritt ans Kopfende des Bettes.)

Du sollst nicht so stieren und glasen —!
Red', Mutter! Ich bin's doch, dein Jung'!
(Befühlt vorsichtig ihre Stirn und ihre Hände; darauf wirft er die Schnur auf den Stuhl und sagt mit gedämpfter Stimme):
Ach so! — Jetzt, Grane, geh grasen.
Jetzt sind wir gefahren genung.
(Schließt ihre Augen und beugt sich über sie.)
Hab' Dank für dein ganzes Leben,
Für all deine sorgende Art! —
Doch nun laß auch mich Dank erheben —
(Drückt seine Wange an ihren Mund.)
So; das war der Dank für die Fahrt.

Die Häuslersfrau (kommt):
Je? Peer? — Na, nu geht zu Reste
Die bitterste Sorg' und Not!
Herrgott, wie schläft sie so feste — —
Oder ist sie —?

Peer Gynt: Still; sie ist tot.

(Kari weint an der Leiche. Peer Gynt geht lange umher in der Stube; endlich bleibt er am Bett stehen.)

Peer Gynt: Gib Mutter die letzte Ehre!
Ich find' hier heraus wohl ein Loch.

Die Frau: Soll's weit fort gehen?

Peer Gynt: Zum Meere.

Die Frau: So weit fort!

Peer Gynt: Und weiter noch.
(Ab.)

Aus „Rosmersholm"

(„Rosmersholm" zeigt die sittliche Forderungskraft Ibsens in ihrem höchsten Ernst, aber freilich in einem Ernst, der mehr heidnischen als christlichen Charakter hat, die strengsten Ibsenianer werden sagen: überchristlichen. Das „Mein ist die Rache" ist verlassen und aufgestellt ist der Satz: „Sei dein Richter selbst!" Vielleicht hat Ibsen keine andere Gestalt so mit seiner Teilnahme umfaßt, wie diese Rebekka, die aus niederer Liebe zu Rosmer zur Verbrecherin wird und aus reiner zu eben demselben Rosmer zur Büßerin. Rebekka lebt bei ihm, dessen Frau durch sie in den Tod geführt ward, in lauterer entsagender Freundschaft, obgleich sie beide sich lieben. Kroll ist aus einem Freunde aus politischen Gründen Rosmers Feind geworden. Zusammen mit dem sonst Gesagten genügt diese Bemerkung schon, um die folgenden beiden Szenen im allerwesentlichsten zur Not verstehen zu lassen, doch sollen ja diese herausgerissenen Stellen hier nur entweder an das Ganze erinnern oder anregen, es kennen zu lernen.

(Längere Pause. Dann tritt Rosmer durch das Vorzimmer herein.)

Rosmer (erblickt den Rektor, bleibt in der Tür stehen): Was! — Du bist da!

Rebekka: Er wäre dir am liebsten aus dem Wege gegangen, Rosmer.

Kroll (unwillkürlich): Du!

Rebekka: Ja, Herr Rektor. Rosmer und ich, — wir sagen „Du" zueinander. Unser Verhältnis hat das mit sich gebracht.

Kroll: Das war's wohl, was ich hören sollte.

Rebekka: Das — und noch mehr.

Rosmer (kommt näher): Was bezweckt dein heutiger Besuch?

Kroll: Ich wollte noch einmal versuchen, dir entgegenzutreten und dich zur Umkehr zu bewegen.

Rosmer (weist auf die Zeitung): Nach dem, was da steht?

Kroll. Das habe ich nicht geschrieben.

Rosmer: Hast du Schritte getan, es zu unterdrücken?

Kroll: Das wäre unverantwortlich gewesen der Sache gegenüber, der ich diene. Und außerdem stand es nicht in meiner Macht.

Rebekka (reißt die Zeitung in Stücke, knüllt die Fetzen zusammen und wirft sie hinter den Ofen): So! Aus den Augen — und damit auch aus dem Sinn! Denn es kommt nichts dergleichen mehr, Rosmer.

Kroll: Ach ja, wenn Sie das doch nur erreichen könnten.

Rebekka: Komm, mein Lieber, — setzen wir uns. Alle drei. Dann will ich alles sagen.

Rosmer (setzt sich mechanisch): Was ist denn über dich gekommen, Rebekka? Diese unheimliche Ruhe —. Was bedeutet das?

Rebekka: Die Ruhe des Entschlusses. (Setzt sich.) Setzen Sie sich doch auch, Herr Rektor.

(Kroll nimmt auf dem Sofa Platz.)

Rosmer: Des Entschlusses, sagst du. Welches Entschlusses?

Rebekka: Ich will dir zurückgeben, was du für dein Leben brauchst. Du sollst deine frohe Schuldlosigkeit wieder haben, lieber Freund.

Rosmer: Was ist denn das —!

Rebekka: Ich will nur erzählen. Nichts weiter.

Rosmer: Nun —!

Rebekka: Als ich — zusammen mit Doktor West — von Finmarken hierher kam, da war's mir, als öffne sich mir eine neue, große, weite Welt. Der Doktor hatte mich von allem etwas gelehrt. Das Unzusammenhängende, was ich damals von dem Leben und seinen Verhältnissen wußte. (Mit sich kämpfend und kaum hörbar): Und dann —

Kroll: Und dann?

Rosmer: Aber Rebekka, — das weiß ich ja doch.

Rebekka (nimmt sich zusammen): Ja, ja, da hast du schließlich recht. Du weißt davon genug.

Kroll (sieht sie scharf an): Es ist vielleicht besser, ich gehe.

Rebekka: Nein, Sie sollen sitzen bleiben, lieber Herr Rektor. (Zu Rosmer): Ja, sieh mal — das war's also: ich wollte die neue Zeit, die anbrach, tätig miterleben. Wollte teilhaben an all den neuen Gedanken. — Der Rektor erzählte mir eines Tages, Ulrik Brendel habe einmal großen Einfluß auf dich gehabt, als du noch ein Junge warst. Und da meint' ich, es müßte mir gelingen können, diese Einwirkung wieder aufzunehmen.

Rosmer: Du bist mit einer geheimen Absicht hergekommen —!

Rebekka: Ich wollte, wir beide sollten Hand in Hand vorwärtsschreiten zur Freiheit. Weiter und weiter. Immer vorwärts bis zur äußersten Grenze. — Aber da stand ja doch diese düstere, unübersteigbare Mauer zwischen dir und der ganzen, vollkommenen Befreiung.

Rosmer: Was für eine Mauer meinst du?

Rebekka: Ich meine das so, Rosmer, daß du dich nur im hellen

Sonnenschein frei auswachsen konntest —, und nun kränkeltest du doch und siechtest dahin im Düster einer solchen Ehe.

Rosmer: Nie hast du bisher von meiner Ehe in solcher Weise gesprochen.

Rebekka: Nein, — das wagte ich nicht; es würde dir angst gemacht haben.

Kroll (nickt Rosmer zu): Hörst du wohl?

Rebekka (fährt fort): Aber ich wußte ganz gut, wo die Rettung für dich war. Die einzige Rettung. Und so handelte ich.

Rosmer: Was für Handlungen meinst du?

Kroll: Wollen Sie damit sagen, daß —!

Rebekka: Ja, Rosmer — (steht auf). Bleib nur sitzen. Auch Sie, Herr Rektor. Es muß jetzt doch an den Tag. Du warst's nicht, Rosmer. Du bist schuldlos. Ich habe Beate, — habe allmählich Beate auf den Irrweg gelockt —

Rosmer (springt auf): Rebekka!

Kroll (springt vom Sofa auf): — auf den Irrweg!

Rebekka: Auf den Weg — der zum Mühlengraben führte. Jetzt wißt Ihr's — alle beide.

Rosmer (wie vor den Kopf geschlagen): Aber ich begreife nicht — Was sagt sie da? Ich verstehe kein Wort —!

Kroll: O ja, du! Ich fange an zu verstehen.

Rosmer: Aber was hast du denn getan? Was hast du ihr denn sagen können! Es gab ja nichts. Absolut nichts!

Rebekka: Sie bekam zu erfahren, daß du im Begriff seist, dich aus den alten Vorurteilen herauszuarbeiten.

Rosmer: Aber das war ja damals noch gar nicht der Fall.

Rebekka: Ich wußte, dieser Fall würde bald eintreten.

Kroll (nickt Rosmer zu): Aha!

Rosmer: Und dann? Was weiter? Ich will jetzt das übrige auch wissen.

Rebekka: Bald darauf — bat ich sie inständigst, sie möge mich fortlassen von Rosmersholm.

Rosmer: Warum wolltest du fort — damals?

Rebekka: Ich wollte nicht fort. Ich wollte bleiben, wo ich war. Doch ihr sagte ich, es sei für uns alle das Beste — wenn ich beizeiten wegkäme. Ich ließ durchblicken: wenn ich noch länger bliebe, — so könnte, — so könnte irgend was passieren.

Rosmer: Das also hast du gesagt und getan.

Rebekka: Ja, Rosmer.

Rosmer: Das war's, was du „handeln" nanntest.

Rebekka (mit gebrochener Stimme): So nannt' ich es, jawohl.

Rosmer (nach einer Pause): Hast du nun alles gebeichtet, Rebekka?

Rebekka: Ja.

Kroll: Nicht alles.

Rebekka (sieht ihn erschrocken an): Was sollte denn noch mehr sein?

Kroll: Haben Sie Beate nicht schließlich zu verstehen gegeben, es sei notwendig — nicht bloß es sei das Beste — sondern es sei notwendig, aus Rücksicht auf Sie und Rosmer, daß Sie wegkämen, wo andershin — und zwar so schnell wie möglich? — Nun?

Rebekka (leise und undeutlich): Vielleicht hab' ich auch so etwas gesagt.

Rosmer (sinkt in den Lehnstuhl am Fenster): Und an dies Gespinst von Lüge und Betrug hat sie — die unglückliche Kranke, geglaubt! So fest und entschieden geglaubt! Unerschütterlich fest! (Sieht zu Rebekka auf.) Und nie hat sie sich an mich gewandt. Mit keinem einzigen Wort! Ach, Rebekka, — ich seh' es dir an, — du hast ihr davon abgeraten.

Rebekka: Sie hatte es sich ja doch in den Kopf gesetzt, daß sie, — die kinderlose Frau, kein Recht habe, hier zu sein. Und so bildete sie sich ein, es sei eine Pflicht gegen dich, den Platz zu räumen.

Rosmer: Und du, — du hast nichts getan, um ihr dieses Hirngespinst auszureden?

Rebekka: Nein.

Kroll: Sie bestärkten sie am Ende noch darin? Antworten Sie! Taten Sie das nicht?

Rebekka: Sie verstand mich vermutlich so.

Rosmer: Jawohl, ja, — und deinem Willen fügte sie sich in allen Dingen. — Und so räumte sie den Platz. (Springt auf.) Wie konntest du, — konntest du nur dies entsetzliche Spiel treiben!

Rebekka: Ich dachte mir, es sei hier zwischen zwei Leben zu wählen, Rosmer.

Kroll (streng und gebieterisch): Sie hatten kein Recht, eine solche Wahl zu treffen.

Rebekka (heftig): Aber glaubt Ihr denn, ich ging und handelte mit kühler, kluger Ueberlegung! Damals war ich doch nicht, was ich heute bin, wo ich vor Euch stehe und erzähle. Und dann gibt es doch auch, sollt' ich meinen, zwei Arten Willen in einem Menschen. Ich wollte Beate weghaben! Auf irgend eine Art. Aber ich glaubte doch nicht, es werde jemals dahin kommen. Bei jedem Schritt, den es mich reizte vorwärts zu wagen, war mir's, als schrie etwas in mir: Nun nicht weiter! Keinen Schritt mehr! — Und doch konnte ich es nicht lassen. Ich mußte noch ein winziges Spürchen weiter. Nur noch ein einziges Spürchen —. Und dann noch eins — und immer noch eins —. Und so geschah's. — Auf diese Weise kommt so was zustande. (Kurze Pause)

Rosmer (zu Rebekka): Wie stellst du dir nun eigentlich deine Zukunft vor? Nach dem, was geschehen?

Rebekka: Meine Zukunft sei, wie sie will. Darauf kommt es gar nicht so sehr an.

Kroll: Kein Wort, das auf Reue schließen läßt. Sie fühlen am Ende keine?

Rebekka (kalt abweisend): Verzeihung, Herr Rektor — aber das ist eine Sache, die keinen andern etwas angeht. Das habe ich mit mir selbst abzumachen.

Kroll (zu Rosmer): Und mit einer solchen Frau lebst du unter einem Dache zusammen. Noch dazu in einem vertraulichen Verhältnis. (Betrachtet die Porträts.) Ach! Wenn diese Toten jetzt herabsehen könnten!

Rosmer: Gehst du in die Stadt?

Kroll (nimmt seinen Hut): Ja. So schnell wie möglich.

Rosmer (nimmt ebenfalls seinen Hut): So geh' ich mit dir.

Kroll: Das wolltest du? Ja, ich wußte wohl, du wärst für uns noch nicht ganz verloren.

Rosmer: So komm, Kroll, komm!

(Beide gehen durch das Vorzimmer ab, ohne Rebekka anzusehen. — Bald darauf geht Rebekka vorsichtig ans Fenster und guckt zwischen den Blumen hindurch hinaus.)

Rebekka (spricht halblaut mit sich selbst): Auch heute nicht über den Steg. Sie gehen oben herum. Ueber den Mühlengraben kommen sie nie. Niemals. (Verläßt das Fenster.) Ja, ja!

⊗

(Es ist eine Weile still in der Stube.)

Rebekka (atmet schwer): Ach, wie dumpf und schwül es hier ist! (Sie geht zum Fenster, öffnet es und bleibt davor stehen.)

Rosmer (setzt sich in den Lehnstuhl am Ofen): Es bleibt doch wohl nichts anderes übrig, Rebekka. Ich sehe es ein. Du mußt fort.

Rebekka: Ja, ich sehe keine Wahl.

Rosmer: Laß uns die letzten Augenblicke nutzen. Komm her und setz dich zu mir.

Rebekka (geht und setzt sich aufs Sofa): Was willst du denn von mir, Rosmer?

Rosmer: Zunächst will ich dir sagen, du brauchst um deine Zukunft nicht besorgt zu sein.

Rebekka (lächelt): Hm. Meine Zukunft!

Rosmer: Ich habe alle Möglichkeiten vorausgesehen. Schon lange. Was auch geschehen mag, es ist gesorgt für dich.

Rebekka: Auch das noch, du Lieber.

Rosmer: Das hättest du dir doch selbst sagen können.

Rebekka: Schon Jahr und Tag sind darüber vergangen, daß ich an so was gedacht habe.

Rosmer: Jawohl, ja, — du meintest gewiß, es müßte immer so bleiben zwischen uns.

Rebekka: Ja, das meinte ich.

Rosmer: Ich auch. — Aber wenn ich nun von der Welt müßte —

Rebekka: Ach, Rosmer, — du lebst länger als ich.

Rosmer: Es steht doch wohl in meiner Macht, mit diesem elenden Leben zu machen, was mir paßt.

Rebekka: Was heißt das! Du denkst doch wohl nun und nimmermehr daran —

Rosmer: Würde dich das wundernehmen? Nach der kläglichen, jämmerlichen Niederlage, die ich erlitten habe! Ich, der ich meine Lebensaufgabe zum Siege führen wollte! — Und nun habe ich die Flinte ins Korn geworfen, — noch ehe die Schlacht recht eigentlich begonnen hatte!

Rebekka: Nimm den Kampf wieder auf, Rosmer! Versuch' es nur, — und du wirst sehen, du siegst. Du wirst Hunderte, — du wirst Tausende von Geistern adeln. Versuch' es nur!

Rosmer: Ach, Rebekka — ich habe doch kein Zutrauen mehr zu meiner eigenen Lebensaufgabe.

Rebekka: Aber deine Aufgabe hat ja schon ihre Probe bestanden. Einen Menschen hast du doch jedenfalls geadelt. Mich, — für mein ganzes Leben.

Rosmer: Ja, — wenn ich dir darin glauben könnte.

Rebekka (preßt die Hände zusammen): Ja, Rosmer, — weißt du denn nichts — gar nichts, das dir den Glauben geben könnte?

Rosmer (fährt wie schaudernd zusammen): Halt' ein! Nichts weiter davon! Keine Silbe mehr!

Rebekka: Doch, gerade darüber müssen wir reden. Weißt du etwas, das den Zweifel ersticken könnte? Denn ich weiß wirklich nichts.

Rosmer: Gut für dich, daß du nichts weißt. Gut für uns beide.

Rebekka: Nein, nein, nein, — dabei kann ich mich nicht beruhigen! Weißt du etwas, das mich in deinen Augen freisprechen kann, so fordere ich als mein Recht, daß du es sagst.

Rosmer (als ob er gegen seinen Willen unwillkürlich dazu getrieben wird): Also laß uns einmal sehen. Du sagst, die große Liebe sei in dir. Durch mich sei dein Geist geadelt. Ist dem so? Hast du richtig gerechnet, du? Wollen wir die Probe aufs Exempel machen? Was?

Rebekka: Ich bin dazu bereit.

Rosmer: Wann soll das sein?

Rebekka: Das ist mir gleich. Je früher desto besser.

Rosmer: So — laß mich denn sehen, Rebekka, — ob du, — um meinetwillen, — noch diesen Abend — (Bricht ab.) Nein, nein, nein!

Rebekka: Doch, Rosmer! Doch, doch! Sag's — und du wirst sehen.

Rosmer: Hast du den Mut, — bist du willens, — fröhlich, wie Ulrik Brendel sagte, — mir zuliebe — noch in dieser Nacht, — fröhlich, — denselben Weg zu gehen, — den Beate ging?

Rebekka (erhebt sich langsam vom Sofa und sagt fast tonlos): Rosmer —!

Rosmer: Ja, du, — das ist die Frage, von der ich nie loskommen werde, — wenn du fort bist. Jeden Tag und jede Stunde werde ich auf diese selbe Frage zurückkommen. Mir ist, als sähe ich dich leibhaftig vor mir. Du stehst draußen auf dem Steg. Mitten auf dem Steg. Jetzt beugst du dich über das Geländer! Dir schwindelt, und es zieht dich hinab in den Wasserschwall! Aber nein! Du weichst zurück. Du wagst es nicht, — was sie gewagt hat.

Rebekka: Wenn ich nun aber doch den Mut hätte? Und den freudigen Willen? Was dann?

Rosmer: Dann müßt' ich dir wohl glauben. Dann würde ich wohl den Glauben an meine Lebensaufgabe zurückgewinnen. Den Glauben an meine Fähigkeit, den Menschengeist zu adeln. Den Glauben an die Fähigkeit des Menschengeists, sich adeln zu lassen.

Rebekka (nimmt langsam ihren Shawl, wirft ihn über den Kopf und sagt mit Selbstbeherrschung): Du sollst deinen Glauben wieder haben.

Rosmer: Hast du den Mut und den Willen — dazu, Rebekka?

Rebekka: Darüber kannst du morgen entscheiden, — oder später, — wenn sie mich herausfischen.

Rosmer (greift an seine Stirn): Es liegt ein lockendes Grauen darin —!

Rebekka: Denn ich möchte nicht gern da unten liegen bleiben. Nicht länger als nötig. Es muß dafür gesorgt werden, daß sie mich finden.

Rosmer (springt auf): Aber das alles, — das ist ja Wahnsinn. Reise, — oder bleib! Ich will dir auch diesmal noch auf dein bloßes Wort glauben.

Rebekka: Redensarten, Rosmer. Jetzt nicht wieder Feigheit und Flucht! Wie kannst du mir fortan noch auf mein bloßes Wort und auf weiter nichts hin glauben?

Rosmer: Ich will aber nicht deine Niederlage sehen, Rebekka!

Rebekka: Es wird keine Niederlage.

Rosmer: Es wird eine. Nie und nimmer denkst du daran, den Weg Beatens zu gehen.

Rebekka: Du glaubst nicht?

Rosmer: Nein. Du bist nicht wie Beate. Du stehst nicht unter dem Einfluß einer verschrobenen Lebensanschauung.

Rebekka: Aber ich stehe unter dem Einfluß der Lebensanschauung von Rosmersholm — jetzt. Was ich verbrochen habe, — das muß ich sühnen.

Rosmer (sieht sie fest an): Auf dem Standpunkt stehst du?

Rebekka: Ja.

Rosmer (entschlossen): Gut also. Dann stehe ich unter dem Einfluß unserer freien Lebensanschauung, Rebekka. Es ist kein Richter über uns. Und darum müssen wir sehen, wie wir selbst Justiz üben.

Rebekka (mißversteht ihn): Auch das. Mein Heimgang wird das Beste in dir auslösen.

Rosmer: Ach, in mir ist nichts mehr auszulösen.

Rebekka: Doch, doch. Aber ich — ich würde fortan nur wie ein Meertroll sein, der hemmend an dem Schiffe hängt, auf dem du vorwärts segeln sollst. Ich muß über Bord. Oder soll ich am Ende hier oben auf der Welt umhergehen und ein verkrüppeltes Leben mit mir herumschleppen? Brüten und grübeln über das Glück, um das meine Vergangenheit mich gebracht hat? Ich muß heraus aus dem Spiel, Rosmer.

Rosmer: Wenn du gehst, — so gehe ich mit dir.

Rebekka (lächelt fast unmerklich, sieht ihn an und sagt leiser): Ja, du, komm mit, — und sei Zeuge —

Rosmer: Ich gehe mit dir, sag' ich.

Rebekka: Bis an den Steg, jawohl. Hinauf getraust du dich ja doch nicht.

Rosmer: Hast du das bemerkt?

Rebekka (schwermütig und gebrochen): Ja. — Das eben hat meine Liebe hoffnungslos gemacht.

Rosmer: Rebekka, — hier leg' ich meine Hand auf dein Haupt. (Tut, wie er spricht.) Und nehme dich zur Ehe als mein rechtmäßiges Weib.

Rebekka (ergreift seine beiden Hände und neigt das Haupt an seine Brust): Ich danke dir, Rosmer. (Läßt ihn los.) Und nun gehe ich — fröhlich.

Rosmer: Mann und Weib sollen miteinander gehen.

Rebekka: Nur bis zum Steg, Rosmer.

Rosmer: Und hinauf auch. So weit du gehst, — so weit geh' ich mit dir. Denn nun getrau' ich mich.

Rebekka: Bist du so unerschütterlich davon überzeugt, — daß dieser Weg für dich der beste ist?

Rosmer: Ich bin überzeugt, es ist der einzige.

Rebekka: Wenn du dich nun darin täuschst? Wenn es nur ein Blendwerk wäre? Eins von den weißen Rossen auf Rosmersholm.

Rosmer: Das könnte schon sein. Ihnen entgehen wir ja doch nicht, — wir hier auf dem Gut.

Rebekka: So bleib, Rosmer!

Rosmer: Der Mann soll seinem Weibe folgen wie das Weib seinem Manne.

Rebekka: Sag' mir zuerst dies eine. Bist du es, der mir folgt? Oder bin ich es, die dir folgt?

Rosmer: Das werden wir nie ergründen.

Rebekka: Ich möchte es doch so gern wissen.

Rosmer: Von uns beiden folgt eins dem andern, Rebekka. Ich dir und du mir.

Rebekka: Das glaub' ich beinah' auch.

Rosmer: Denn nun sind wir beide eins.

Rebekka: Ja. Nun sind wir eins. Komm! So laß uns fröhlich gehen.

(Sie gehen zusammen in den Tod.)

Aus Ibsens Briefen

Ibsen ist mit Erklärungen seiner künstlerischen Absichten immer karg gewesen, so viel sie auch mißverstanden wurden. Wenn er sie doch gab, so waren auch sie häufigem Mißverstehen ausgesetzt. Endlich brachte die Sammlung seiner Briefe, die ein halbes Jahrhundert umfassen (1849—1900), mehr Licht in seine Entwicklung. Sie sieht sich im Grunde viel einfacher und natürlicher an, als manche Interpreten uns glauben machen wollten. Mitteilsam war Ibsen nicht, das Briefeschreiben kostete ihn jedesmal einen Entschluß, und wenn es irgend anging, so beschränkte er sich auf geschäftliche Erörterungen und auf den Austausch von Höflichkeiten — das wenigstens ist der Eindruck dieser Sammlung, in der freilich die Briefe Ibsens an eine ihm nahe befreundete Frau fehlen, die zur Kenntnis seines Innenlebens die allerwertvollsten sein sollen. Immerhin, manchmal hebt er auch hier das Visier, und der Charakterkopf, der dabei zum Vorschein kommt, ist kennenswert auch unabhängig von den Werken, außerordentlich bedeutsam aber im Hinblick auf sie. Das werden die wenigen Proben bezeugen. Den stattlichen Band haben Julius Elias und Halvdan Koht mit guter Einleitung und ausführlichen Anmerkungen bei S. Fischer in Berlin herausgegeben.

(Die Welt von der Oktoberseite) Ich habe oft darüber nachgedacht, wie Sie mich eigentlich damals beurteilt haben mögen, — ob Sie mich nicht von einer gewissen abstoßenden Kälte fanden, die einen näheren Anschluß erschwerte. Und doch war es mir unendlich leichter, mich Ihnen anzuschließen als irgend einem anderen, denn es war in Ihnen eine Jugend der Seele, eine Freude am Leben, eine Ritterlichkeit der Gesinnung, die mir wohl getan haben. Bewahren Sie sich all dies; glauben Sie mir, es ist nicht angenehm, die Welt von der Oktoberseite zu sehen, und doch hat es, lächerlich genug, eine Zeit gegeben, da ich keinen anderen Wunsch hatte als diesen. Ich habe mich brennend heiß gesehnt nach einem großen Leid — ja fast gebetet um ein solches Leid, welches das Dasein so recht ausfüllen, dem Leben Inhalt geben könnte. Das war töricht; ich habe mich aus diesem Stadium herausgerungen, — und doch bleibt immer eine Erinnerung zurück.

(30. 1. 58.)

(Die Antike) Ich weiß, es ist mein Fehler, daß ich den Leuten nicht ganz und recht von Herzen nahe kommen kann, vor denen ich mich

offen und mit jeder Faser geben sollte. Ich habe etwas von dem Skalden in den „Kronprätendenten" an mir: ich bringe es nie recht über mich, ganz mich zu entkleiden. Ich habe die Empfindung, daß mir in den persönlichen Beziehungen nur ein falscher Ausdruck für das zu Gebote steht, was ich im tiefsten Innern trage und was eigentlich mein Ich ist. Deshalb ziehe ich vor, es zu verschließen, und daher kommt es, daß wir uns zuweilen, gewissermaßen einander observierend, in der Entfernung hielten. Aber dies — oder wenigstens etwas dergleichen — mußt du selbst eingesehen haben, — es ist nicht anders möglich: denn sonst hättest du mir nicht ein so reiches und warmes Freundesherz bewahren können.

Aber zur Antike kann ich noch nicht in ein rechtes Verhältnis kommen, — ich begreife ihren Zusammenhang mit unserer Zeit nicht, ich vermisse die Illusion und vor allem den persönlichen und individuellen Ausdruck im Kunstwerk wie beim Künstler, und ich kann mir nicht helfen: ich sehe oft nur Herkömmlichkeiten da, wo sich nach der Behauptung anderer Gesetze finden. Es kommt mir vor, als ob die Werke antiker Plastik genau wie unsere „Kaempeviser" mehr von der Mitwelt geschaffen worden sind, die sie entstehen sah, als von diesem oder jenem Meister. Aber deshalb finde ich auch, daß so viele unserer Bildhauer gehörig fehlgreifen, wenn sie in unseren Tagen noch fortfahren, „Kaempeviser" in Ton und Marmor zu dichten. Michelangelo, Bernini und seine Schule verstehe ich besser, — die Kerle hatten den Mut, zwischendurch einmal eine Tollheit zu begehen. (16. 9. 64.)

Die Schönheit antiker Skulptur geht mir mehr und mehr auf, ganz wie du in deinem Brief vorausgesagt hast. Es kommt blitzhaft, aber solch ein einzelner Blitz wirft Streiflichter über große Flächen. Erinnerst du dich der „tragischen Muse", die in dem Saal des Vatikans draußen vor der Rotunde steht? Kein Werk der Bildhauerkunst hier in Italien hat in dem Maße aufklärend auf mich gewirkt wie dies. Ich möchte behaupten, mir ist dadurch erst aufgegangen, was die griechische Tragödie gewesen ist. Diese unbeschreiblich hohe, große und stille Freude im Gesichtsausdruck, das reich mit Laub bekränzte Haupt, das etwas überirdisch Schwelgendes und Bacchantisches hat, die Augen, die zugleich in ihr Inneres und durch das Ziel ihrer Blicke hindurch und weit drüber hinweg schauen, — so war die griechische Tragödie. (28. 1. 65.)

(Das „Aesthetische") Wenn ich in diesem Augenblick bekennen sollte, worin die wesentlichste Ausbeute meiner Reise besteht, so würde ich sagen, sie besteht darin, daß ich das Aesthetische aus mir selbst ausgetrieben habe, so wie es früher Macht über mich hatte: nämlich isoliert und mit dem Anspruch, für sich selbst Geltung zu haben. Aesthetik in diesem Sinn scheint mir jetzt ebenso sehr ein Fluch für die Poesie zu sein, wie die Theologie es für die Religion ist. Du hast dich nie mit dem Aesthetischen in diesem Sinn herumzuschleppen brauchen, du hast niemals die Dinge durch die hohle Hand angesehen.

Ist es nicht ein unermeßliches Glücksgeschenk, schreiben zu können? Aber eine große Verantwortung ist dabei; und ich habe jetzt Ernst genug, das zu fühlen und gegen mich selbst hart zu sein. Ein Kopenhagener Aesthetiker sagte einmal, als ich dort war: „Christus ist doch wirklich das interessanteste Phänomen der Weltgeschichte", — der Aesthetiker genoß ihn, wie der Schlemmer den Anblick einer Auster genießt. Um solch ein Knorpeltier zu werden, dazu war ich freilich immer zu stark; was aber allerhand geistreiche

Esel aus mir hätten machen können, wenn sie mich ungestört gehabt hätten, das weiß ich nicht, und das, was sie gestört hat, das, lieber Björnson, bist eben Du. Du hast einen hinreichend geschärften Blick, für Dich wie für mich, um zu sehen, wie das, was mir not tat, mit dem zusammenfällt, was Du gegeben hast und geben wolltest. (12. 9. 65.)

(Das „Unmögliche") Das war für mich das Entscheidende und Bedeutungsvolle, daß ich hinreichende Distanz gewann zu unseren eigenen Verhältnissen, um die Hohlheit hinter diesen selbstgeschaffenen Lügen unseres sogenannten öffentlichen Lebens und die Jämmerlichkeit dieser ganzen persönlichen Phrasendrescherei zu sehen, der es an Worten nie fehlt, wenn es gilt, über eine „große Sache" zu schwadronieren, die aber nie den Willen, die Kraft oder das Pflichtgefühl für eine große Tat hat. Wie oft hört man nicht in Norwegen die guten Leute mit tiefster Selbstgenügsamkeit von der norwegischen Besonnenheit reden, womit im Grunde nichts anderes bezeichnet wird als jene laue Mitteltemperatur des Blutes, die es einer honetten Seele unmöglich macht, eine Dummheit großen Stils zu begehen. Die Herde ist gut eingexerziert, das läßt sich nicht leugnen; sie hat eine Uniformiertheit, die in ihrer Art mustergültig ist; ein Schritt und Takt für alle. Hier ist es anders, das glaube mir! So unzweifelhaft man sich von da oben her etwas Menschliches bewahren konnte, hier fühlt man doch, daß es etwas gibt, das mehr ist, als einen scharfen Kopf zu haben — und das ist: eine ganze Seele zu haben. Ich kenne Mütter oben in Piemont, in Genua, Novara, Alessandria, die ihre vierzehnjährigen Jungen aus der Schule nahmen, um sie mit Garibaldis abenteuerlichem Zug nach Palermo gehen zu lassen; und damals galt es nicht einmal, das eigene Land zu retten, sondern einen Gedanken zu verwirklichen. Was glaubst du wohl — wie viele unserer Storthingsmänner würden ebenso handeln, wenn die Russen über Finmarken einbrächen? Bei uns tritt die Unmöglichkeit ein, sobald die Ansprüche die Forderung des Alltags übersteigen. (3. 12. 65.)

(Das Deutschtum) Es ist ganz richtig, daß ich einen heftigen Unwillen, — nicht, wie Sie sagen, gegen die Deutschen — wohl aber gegen das Deutschtum und gegen die Deutscherei hege. Wenn wir, wie ich hoffe, uns einmal sehen, so werde ich mir erlauben, mich näher zu erklären. Es ist mir nicht gegeben, lange Briefe zu schreiben, aber bemerken möchte ich doch, daß ich in mancher Hinsicht das Schöne und Gute anerkenne, das bei diesen unseren Erbfeinden zu finden ist — denn das sind sie für den Augenblick. Aber die Situation muß und wird sich ändern, denn sie ist unnatürlich in ihrem innersten Wesen. Ich habe vor mehreren Jahren vier Monate in Dresden gelebt, und meine Erinnerungen an diese Zeit gehören zu den hellsten und freundlichsten meines Lebens. (22. 3. 66.)

(Allegorien in der Poesie) Verstehe meine Aeußerungen im vorigen Briefe nicht fälschlicherweise so, als ob ich das Wesen der Poesie nicht dorthin verlegen will, wo es Clemens Petersen haben will. Im Gegenteil; ich verstehe ihn und bin ganz einer Meinung mit ihm. Aber ich meine, daß ich die Forderung erfüllt habe; er sagt nein. Er spricht von unserer reflektierenden Zeit, die Macbeths Hexen etwas bedeuten läßt, das in Macbeths Innern selbst vorgeht. Aber in eben demselben Artikel läßt er einen verstörten Schiffspassagier „Angst" bedeuten! Ja, auf diese Art mache ich mich anheischig, deine wie die Werke aller anderen Dichter von Anfang bis Ende in Allegorien umzuwandeln. Nehmen wir Götz von Ber-

lichingen! Sagen wir, daß Götz selbst den gärenden volkstümlichen Freiheitsdrang, der Kaiser den Staatsbegriff bedeutet usw. — was kommt dabei heraus? Ja, daß es keine Poesie ist! (28. 12. 67.)

(Theater und Dichtung) Lieber Björnson! Willst du dich wirklich wieder mit dem Theater einlassen? Du hast da freilich eine Mission zu erfüllen; aber du hast ja doch eine Mission, die dir näher liegt: in deiner eigenen Dichtung. Ja, wenn nur Zeitverlust die Folge wäre, dann könnt' es noch hingehen; wenn alle dichterischen Gesichte, Stimmungen, Bilder nur beiseite träten, um sich hernach zu melden! Doch so ist es nicht. Es kommen andere, aber was dazwischen liegt, das stirbt ungeboren. Die Theaterfrone ist für einen Dichter eine sich täglich wiederholende Abtreibung der Leibesfrucht: die bürgerlichen Gesetze belegen so etwas mit Strafe; ich weiß nicht, ob unser Herrgott freier gesonnen ist. Vergiß nicht, lieber Björnson, — Begabung ist kein Recht, sie ist eine Pflicht! Nein, zieh hinaus, carissimo! Weil der Abstand den Gesichtskreis erweitert, und dann weil man gleichzeitig auch selbst den guten Leuten aus dem Gesichtskreis kommt. Ich bin sicher, die Weimaraner waren seinerzeit Goethes schlechtestes Publikum. (28. 12. 67.)

(Mißdeutungen) „Brand" ist mißdeutet worden, wenigstens was meine Intention betrifft (worauf Sie allerdings antworten können, daß die Kritik mit der Intention nichts zu schaffen hat). Die Mißdeutung wurzelt offenbar darin, daß Brand Geistlicher, und daß das Problem auf das religiöse Gebiet verlegt ist. Aber diese beiden Umstände sind ganz unwesentlich. Ich getraute mich, denselben Syllogismus ebensogut an einem Bildhauer oder Politiker zu machen wie an einem Geistlichen. Die Stimmung, die mich zum Produzieren trieb, wäre genau so in mir ausgelöst worden, wenn ich statt Brand z. B. Galilei behandelt hätte (mit der Aenderung, daß er natürlich den Nacken steif halten und nicht zugeben müßte, daß die Erde stille stünde). (26. 6. 69.)

(Schönheitsgesetze) Was die gewissen Partien in „Peer Gynt" anbelangt, so kann ich Ihnen nicht beistimmen. Ich beuge mich natürlich den Gesetzen der Schönheit; aber um ihre herkömmlichen Reglements kümmere ich mich nicht. Sie führen Michelangelo an; nach meiner Ansicht hat keiner mehr gegen die Schönheitsüberlieferungen gesündigt als gerade er; aber alles, was er geschaffen hat, ist trotzdem schön: denn es ist charaktervoll. Rafaels Kunst hat mich eigentlich nie erwärmt; seine Gestalten sind vor dem Sündenfall zu Hause, — und überhaupt, der Südländer hat eine andere Aesthetik als wir. Er will das formal Schöne: für uns kann selbst das formal Unschöne schön sein, kraft der in ihm wohnenden Wahrheit.

An meinen Aeußerungen über „Brand" muß ich festhalten. Daß das Buch dem Pietismus Vorschub geleistet haben kann, dafür werden Sie doch mich nicht verantwortlich machen. Ebenso gut könnten Sie Luther vorwerfen, er habe die Spießbürgerei in der Welt eingeführt; das lag ja doch nicht in seiner Absicht, und es trifft ihn deshalb keine Schuld. (15. 7. 69.)

(Freunde) Sie sagen, Sie haben keine Freunde daheim. Das habe ich mir schon lange gedacht. Wenn man, wie Sie, in einem innerlichen und persönlichen Verhältnis zu seinem Lebenswerk steht, so kann man eigentlich nicht verlangen, seine „Freunde" zu behalten. Aber ich glaube, es ist im Grunde gut für Sie, daß Sie hinausziehen, ohne Freunde zu Hause zurückzulassen. Freunde sind ein kostbarer Luxus, und wenn man sein Kapital auf eine Berufung und eine Mission hier im Leben setzt, so hat man nicht die

Mittel, Freunde zu halten. Wenn man Freunde hält, so liegt das Kostspielige ja nicht darin, was man für sie tut, sondern was man aus Rücksicht auf sie zu tun unterläßt. Dadurch verkrüppeln viele geistige Keime in einem. Ich habe es durchgemacht, und deshalb habe ich eine Reihe von Jahren hinter mir, in denen ich es nicht erreichte, ich selbst zu werden. (6. 3. 70.)

(Kritische Einwände) Was die Kritik gesagt hat, weiß ich nicht; hat sie einen Einwand zu machen gehabt, dann zum Henker damit! Die meisten kritischen Einwände reduzieren sich im allgemeinen in ihrem innersten Wesen auf einen Vorwurf gegen den Verfasser, daß er er selbst ist, denkt, fühlt, sieht und dichtet wie er selbst, statt so zu sehen und zu dichten, wie es der Kritiker getan hätte, — wenn er gekonnt hätte. Es wird deshalb im wesentlichen unsere Aufgabe sein, unsere Eigenart zu wahren, sie von allem, was nicht zur Sache gehörig von außen eindringt, frei und rein zu halten und überdies für sich selbst klar das Erlebte von dem Durchlebten zu unterscheiden; denn nur das letztere kann Gegenstand der Dichtung sein. Ist man in diesem Punkte streng, so wird kein Stoff aus der Alltäglichkeit so prosabehaftet sein, daß er sich nicht doch zu Poesie sublimieren ließe. (29. 5. 70.)

(Schriftstellerei) Haben Sie nun die Absicht, weiterzuschreiten auf der Schriftstellerlaufbahn? Dazu gehört noch anderes und mehr als die natürliche Begabung allein. Man muß etwas haben, was man im Gedicht gestalten kann, einen Lebensinhalt. Hat man das nicht, so dichtet man nicht, man schreibt nur Bücher. Nun weiß ich sehr wohl, daß ein Leben in Einsamkeit kein Leben in Inhaltlosigkeit ist. Aber der Mensch ist doch in geistigem Sinne ein weitsichtiges Geschöpf, — wir sehen am klarsten in einem großen Abstand; die Details verwirren; man muß heraus aus dem, was man beurteilen will; den Sommer schildert man am besten an einem Wintertag.

Ich hätte tausend Dinge zu sagen; aber in einem Brief kann man nur Andeutungen geben. Rat erteilen ist eine mißliche Sache, und dergleichen haben Sie ja auch nicht verlangt. Die Hauptsache ist, daß man wahr und treu bleibt in dem Verhältnis zu sich selbst. Es kommt nicht darauf an, dies oder jenes zu wollen, sondern das zu wollen, was man absolut muß, weil man eben man selbst ist und nicht anders kann. Alles übrige führt nur in die Lüge hinein. (11. 6. 70.)

(Revolutionierung des Menschengeistes) Die Weltbegebenheiten beschäftigen im übrigen großenteils meine Gedanken. Das alte illusorische Frankreich ist zertrümmert; wenn erst auch das neue faktische Preußen zertrümmert ist, so stehen wir mit einem Satz mitten in einem werdenden Zeitalter! Hei! wie da die Ideen rings um uns her zusammenkrachen werden! Und es wird wahrhaftig auch Zeit sein! Wovon wir bis heute leben, das alles sind ja doch nur Brosamen vom Revolutionstisch des vorigen Jahrhunderts, und an der Kost haben wir doch jetzt lange genug gekaut und wiedergekäut. Die Begriffe verlangen einen neuen Inhalt und eine neue Erklärung. Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit sind nicht mehr dieselben Dinge, die sie in den Tagen der seligen Guillotine waren. Das ist es, was die Politiker nicht verstehen wollen, und darum hasse ich sie. Die Menschen wollen nur Spezialrevolutionen, Revolutionen im Aeußeren, im Politischen usw. Aber all dergleichen ist Lappalie. Worauf es ankommt, das ist die Revolutionierung des Menschengeistes, und da sollen Sie einer von denen sein, die an der Spitze marschieren. (20. 12. 70.)

(Freiheit und Freiheiten) Und was die Freiheitsfrage betrifft, so beschränkt sie sich, glaube ich, auf einen Streit um Worte. Ich werde nie dafür zu haben sein, die Freiheit als gleichbedeutend mit politischer Freiheit anzusehen. Was Sie Freiheit nennen, nenne ich Freiheiten; und was ich den Kampf für die Freiheit nenne, ist doch nichts anderes als die ständige, lebendige Aneignung der Freiheitsidee. Wer die Freiheit anders besitzt denn als das zu Erstrebende, der besitzt sie tot und geistlos, denn der Freiheitsbegriff hat ja doch die Eigenschaft, sich während der Aneignung stetig zu erweitern, und wenn deshalb einer während des Kampfes stehen bleibt und sagt: jetzt habe ich sie! — so zeigt er eben dadurch, daß er sie verloren hat. Aber gerade diese tote Art, einen gewissen festgelegten Freiheitsstandpunkt zu haben, ist etwas für die Staatsverbände Charakteristisches; und eben das habe ich gemeint, als ich sagte, es sei nichts Gutes. (17. 2. 71.)

(Vollblutegoismus) Eine energische Produktion ist eine vortreffliche Kur. Was ich Ihnen vor allen Dingen wünschen möchte, ist ein richtiger Vollblutegoismus, der für Sie die Triebfeder werden kann, auf eine Weile nur sich und Ihrer Sache Wert und Bedeutung beizumessen und alles andere als nicht existierend zu betrachten. Halten Sie dies nicht für das Zeichen einer gewissen Brutalität in meiner Natur! Sie können ja doch Ihren Zeitgenossen auf keine bessere Weise nützen als durch Ausmünzung des Metalles, das Sie in sich tragen. Für das Solidarische habe ich eigentlich nie ein starkes Gefühl gehabt; ich habe es eigentlich nur so als traditionellen Glaubenssatz mitgenommen, — und hätte man den Mut, es ganz und gar außer Betracht zu lassen, so würde man vielleicht den Ballast los, der am schlimmsten auf der Persönlichkeit lastet. Ueberhaupt gibt es Zeiten, da die ganze Weltgeschichte mir wie ein einziger großer Schiffbruch erscheint, — es gilt, sich selbst zu retten!

Von Spezialreformen verspreche ich mir nichts. Das ganze Geschlecht ist auf falscher Fährte, das ist die Geschichte. Oder gibt es wirklich etwas Beständiges in der gegenwärtigen Situation? Die Sache mit den unerreichbaren Idealen und dergleichen? Die ganze Reihe der Geschlechter kommt mir vor wie ein junger Mann, der seinen Leisten verlassen hat und zum Theater gegangen ist. Wir haben Fiasko gemacht — im Liebhaberfach wie im heroischen Fach. Das einzige, wozu wir ein bißchen Talent gezeigt haben, ist das Naiv-Komische; aber bei dem stärker entwickelten Selbstbewußtsein geht es auch damit auf die Dauer nicht. Daß es in anderen Ländern besser bestellt ist als bei uns zu Hause, glaube ich nicht; die Menge steht ohne jegliches Verständnis für das Höhere da — im Ausland und in der Heimat.

Und da sollte ich den Versuch machen, eine Fahne herauszustecken! Ach, lieber Freund, das würde eine Geschichte geben wie damals, als Louis Napoleon mit einem Adler auf dem Kopf in Boulogne an Land ging. Später, als die Stunde seiner Mission schlug, da brauchte er keinen Adler. (24. 9. 71.)

(Feinde) Was nun die Agitation gegen Sie betrifft, die Lügen, Verleumdungen usw., so will ich Ihnen einen Rat geben, der, wie ich aus eigener Erfahrung weiß, probat ist. Seien Sie vornehm! Vornehmheit ist die einzige Waffe gegen so etwas. Blicken Sie gerade aus; erwidern Sie nie ein Wort in den Zeitungen; wenn Sie in Ihren Schriften polemisieren, so richten Sie die Polemik nie gegen diesen oder jenen bestimmten Angriff; lassen Sie sich es nie anmerken, daß sich ein einziges Wort Ihrer Feinde in Ihnen

festgebissen hat. Kurz: treten Sie auf, als ob Sie gar nicht ahnten, daß ein Widerstand existiert. Und wieviel Lebenskraft trauen Sie wohl den Attentaten Ihrer Widersacher zu? In früheren Zeiten, wenn ich morgens einen Angriff auf mich las, dachte ich: Jetzt bin ich doch vernichtet! Jetzt kann ich mich nie wieder erheben! Ich habe mich doch wieder erhoben. Kein Mensch denkt mehr daran, was geschrieben wurde, und ich selbst habe es längst vergessen. Also, machen Sie sich nur nicht gemein mit allerhand Pack und dergleichen. Fangen Sie eine neue Reihe von Vorlesungen an, unbeirrt, unerschütterlich, mit einer irritierenden Gemütsruhe, mit vergnügt abfertigender Geringschätzung für alles, was zur Rechten und zur Linken zusammenkracht. Glauben Sie, die Wurmstichigkeit wird widerstehen können?

(4. 4. 72.)

(Vers im Drama) Sie meinen, daß mein Schauspiel in Versen geschrieben sein müßte, und daß es dadurch gewonnen hätte. Darin muß ich Ihnen widersprechen, denn das Stück ist, wie Sie bemerkt haben werden, in einer Form angelegt, so realistisch wie nur möglich: die Illusion der Wirklichkeit war es, was ich erzeugen wollte. Ich wollte im Leser den Eindruck hervorrufen, daß das, was er lese, ein wirkliches Geschehnis sei. Würde ich den Vers angewandt haben, so hätte ich damit meiner eigenen Absicht und der Aufgabe, die ich mir gestellt habe, entgegengearbeitet. Die vielen alltäglichen und unbedeutenden Charaktere, die ich vorsätzlich in das Stück gebracht habe, wären verwischt und ineinandergemengt worden, wenn ich sie allesamt in rhythmischem Takt hätte reden lassen. Wir leben nicht mehr in Shakespeares Zeit, und in den Kreisen der Bildhauer redet man nachgerade schon davon, die Statuen mit natürlichen Farben zu bemalen. In dieser Frage läßt sich vieles pro und kontra sagen. Ich möchte die Venus von Milo nicht bemalt haben, aber einen Negerkopf möchte ich lieber in schwarzem als in weißem Marmor ausgeführt sehen. Im großen ganzen muß die sprachliche Form sich nach dem Grad von Idealität richten, der über der Darstellung ruht. Mein neues Schauspiel ist keine Tragödie im Sinne der älteren Zeit: was ich habe schildern wollen, das sind Menschen, und gerade deshalb habe ich sie nicht mit „Götterzungen" reden lassen. (15. 1. 74.)

(Mehrheiten und Minderheiten) Es bestätigt sich mir mehr und mehr, daß etwas Demoralisierendes in der Beschäftigung mit Politik und in dem Anschluß an Parteien liegt. Unter keinen Umständen möchte ich mich je einer Partei anschließen, die die Majorität auf ihrer Seite hat. Björnson sagt: die Majorität hat immer recht. Und als praktischer Politiker muß man das wohl sagen. Ich dagegen muß notwendigerweise sagen: die Minorität hat immer recht. Selbstverständlich denke ich nicht an die Minorität von Stagnationsmännern, welche von der großen Mittelpartei, die man bei uns die Liberalen nennt, achteraus gesegelt sind; sondern ich meine die Minorität, die da vorangeht, wo die Mehrheit noch nicht hingelangt ist. Ich meine, das Recht hat der, der am innigsten mit der Zukunft im Bunde ist.

(3. 1. 82.)

Sie haben natürlich recht, wenn Sie sagen, daß wir alle für die Verbreitung unserer Ansichten wirken müssen. Aber ich bleibe dabei, daß ein geistiger Vorpostenkämpfer nie eine Mehrheit um sich sammeln kann. In zehn Jahren steht vielleicht die Mehrheit auf dem Standpunkt, auf dem der Doktor Stockmann bei der Volksversammlung stand. Aber in diesen zehn Jahren ist der Doktor ja nicht stille gestanden; er hat abermals einen

Vorsprung von zehn Jahren vor der Mehrheit voraus. Die Mehrheit, die Masse, die Menge holt ihn nie ein: er kann nie die Mehrheit für sich haben. Was meine eigene Person betrifft, so habe ich jedenfalls die Empfindung solch eines unaufhörlichen Vorwärtsschreitens. Wo ich gestanden habe, als ich meine verschiedenen Bücher schrieb, da steht jetzt eine recht kompakte Menge. Aber ich selbst bin nicht mehr da, — ich bin wo anders, weiter vor, wie ich hoffe. (12. 6. 83.)

(Lebensführung) In seiner Lebensführung sich selbst realisieren, das ist, meine ich, das Höchste, was ein Mensch erreichen kann. Diese Aufgabe haben wir alle, einer wie der andere: aber die allermeisten verpfuschen sie. (Aug. 82.)

(Der individuelle Konflikt) Die Aufforderung zur Arbeit ist allerdings ein Leitmotiv von „Rosmersholm". Doch außerdem handelt das Stück von dem Kampf, den jeder ernsthafte Mensch mit sich selber zu bestehen hat, um seine Lebensführung mit seiner Erkenntnis in Einklang zu bringen. Die verschiedenen Geistesfunktionen entwickeln sich nämlich nicht nebeneinander und nicht gleichmäßig in einem und demselben Individuum. Der Aneignungstrieb jagt vorwärts von Gewinn zu Gewinn. Das Moralbewußtsein, „das Gewissen" dagegen ist sehr konservativ. Es hat seine tiefen Wurzeln in den Traditionen und in der Vergangenheit überhaupt. Hieraus entsteht der individuelle Konflikt. (13. 2. 87.)

(Stammesbewußtsein) Es kann der Staatsverband, in den wir einsortiert sind, allein nicht mehr maßgebend für uns sein. Ich glaube, das nationale Bewußtsein ist im Begriff auszusterben und wird vom Stammesbewußtsein abgelöst werden. Jedenfalls habe ich für mein Teil diese Evolution durchgemacht. Ich habe damit angefangen, mich als Norweger zu fühlen, habe mich dann zum Skandinaven entwickelt und bin jetzt beim Allgemein-Germanischen gelandet. (30. 10. 88.)



Allgemeineres

Umschau

Bei der Ausdehnung, die heute die Kritik in unserem öffentlichen Leben einnimmt, ist es erklärlich, daß ihre Art und Unart immer von neuem beleuchtet wird. So schreibt M. G. Conrad über „Natur und Aufgabe der Kritik" (Blaubuch 12): Die schlechte Kritik sei bei uns deshalb so gefährlich, weil wir ein schulgebildetes Lesepublikum haben: die meisten „Gebildeten" haben ihr Kunstwissen nicht erlebt. In einem Lande, dessen höchster Fürst sich als Autorität in Geschmacksfragen gebe, werde es der Kunst und Kunstkritik schwer gemacht, „ein Segen für viele und stärkstes Mittel zur Förderung einer freien nationalen Kultur zu sein". Das geistliche Gewand macht Conrad im voraus jede Kritik verdächtig. Er stellt ferner auf Grund des Richard Wagner-Schimpflexikons fest, daß unsere sittliche und künstlerische Kultur im 19. Jahrhundert mit verbrecherischen Gegnern zu ringen gehabt habe. Er polemisiert schließlich gegen die „Los von Bayreuth-Renommisterei" und mahnt die Kritik, sich um die Fortführung des Bayreuther Meisterwerkes zu bemühen.

Karl Scheffler meint im Tag (128), der Kritiker werde allgemein als ein Entgleister betrachtet, „als ein geistiger Bankerottierer, der Agent

geworden ist. Jedermann hält ihn für überflüssig, aber alle würden nach ihm rufen — am lautesten die Künstler — wenn er verschwände". Man erwarte von ihm die Allüren der Unfehlbarkeit. Zeigt er Entwicklung, korrigiert er sein Urteil, so ärgert sich der Leser, der einen sicheren Vordenker haben will. Der „zwecklose Zweck" der Erkenntnisarbeit des Kritikers sei aber grade individuelle Entwicklung: „Wie der Maler seine Gefühlskraft entwickelt, indem er sie bildhaft darstellt, wie der Forscher sein Lebensgefühl steigert, indem er die Zusammenhänge der Dinge und deren Beziehung zu einer höchsten Idee untersucht, so will der Kritiker sich selbst und in sich selbst die Welt begreifen, indem er die Naturgeschichte der Kunstwerke, ihre Wirkung und deren Gesetzmäßigkeit erforscht." Sein Weg führe vom Irrtum zur Erkenntnis, und nichts tue uns heute mehr not als die Oeffentlichkeit dieses Vorganges. Scheinen doch heute die Dinge und Begebenheiten immer nur der Meinungen wegen da zu sein; das Ziel jeder Kritik aber sei: vom Objekt das Gesetz zu empfangen. Vom Kritiker müsse die Nation die rechte Art der Kritik lernen.

Auch W. von Oettingen fordert („Wir und die Kunst", Tag 5. II. 5) vom Kritiker eine verfeinerte Qualität seiner Persönlichkeit, einen vorbildlichen erziehenden Geschmack. „Gäbe es viele gute Kritiker, so würde es, zum Entsetzen der schwachen und schlechten Künstler, um Künste und Publikum wohl besser stehen." Doch soll man, meint er, den Einfluß der Kritik auch nicht überschätzen. Die Kunst trägt ihre Gesetze in sich. Es ist auch nicht so sehr die „berufsmäßige Kritik", als die im gewissen Sinne kritiklose Masse des Publikums, die auf die Kunstwerke antwortet und den Künstlern Forderungen stellt. „Wir Laien" müssen aber die Welt und das Wesen der Künstler ehrerbietig betrachten. Statt »Wir und die Kunst« sollten wir empfinden: »Die Kunst und wir«."

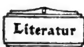
„Das kritische Richteramt in der Literatur" von heute schildert Rudolf von Gottschall in der Deutschen Revue (März). Er nennt die „Lesekomitees" der großen Blätter und Verlagsbuchhandlungen einen Krebsschaden und führt die „unleugbare Verflachung unserer Unterhaltungsblätter" auf die Tätigkeit dieser unverantwortlichen und unsichtbaren Macht, einer Art literarischen Fehmgerichts, mit zurück. Für die öffentliche Kritik gebe es in Deutschland gegenwärtig kein allgemein anerkanntes Organ von maßgebender Bedeutung, wie das etwa Nicolais „Allgemeine deutsche Bibliothek" oder Wielands „Merkur" für ihre Zeit waren. Die Kritik zersplittere sich in Atome, und der Raum für Kritik der schönen Literatur sei aufs äußerste beschränkt. Die Essays größerer Blätter gelten vorzugsweise ausländischen Schriftstellern, ebenso die Notizen des Feuilletons. Ein Deutscher müsse schon Mode sein, um derart ausgezeichnet zu werden. Die Theaterkritik sei die verantwortlichste von allen und werde doch oft sehr unverantwortlich ausgeübt. Ihre Nachtarbeit sei eher kleinstädtisch als großstädtisch, denn sie sei die Folge einer sehr kleinlichen Konkurrenz. Die kürzlich entstandene Streitfrage, ob ein Theaterkritiker zugleich dramatischer Dichter sein dürfe, sei nicht brennend, denn es gebe unter den Theaterkritikern jetzt nur eine verschwindend kleine Zahl dramatischer Dichter, und überhaupt nur wenige Autoren irgendwelcher größeren Werke. Ein Dramatiker könne aber besser als jeder andere ein dramatisches Werk beurteilen.

Dieselbe Frage beantwortet ähn-

lich Ludwig Bauer in der Schaubühne (12). Hätten die Strengen im Lande (die allen Ernstes vom Theaterkritiker den Verzicht auf eigenes dramatisches Schaffen fordern) schon zu Lessings Zeiten geherrscht, so wäre, sagt Bauer mit Recht, die hamburgische Dramaturgie nie geschrieben worden. Die Ludwigschen Studien, das Kritische in Hebbels Tagebüchern würde heute, in einer Zeit gesteigerter Oeffentlichkeit, als Zeitungsrezension erschienen sein. Sollten wir darauf verzichten? Man klage so oft wehleidig über die Zügellosigkeit der Kritik und bemerke garnicht, wie mannigfach sie gebunden sei. Die Autorität gelte nur für jene Bewertung, die man vom Kritiker erwarte. Dazu verlange mancher Verleger eine „wohlwollende", ein andrer wieder eine „scharfe" Kritik. An solchen schweren Mißbräuchen gemessen erscheine der Autor als Kritiker als höchst geringfügiges Uebel. Als Uebel allerdings doch, denn er gerate leichter in Gefahr, voreingenommen zu urteilen als ein Kritiker, der von der Bühne nichts Persönliches zu wünschen oder zu erwarten hat.

Neue Erzählungen

„Das schwarze Holz." Roman von Ernst von Wildenbruch (G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin). Ursprünglich hieß die Heldin des Romans Schwarzholz. Da sie schwarzhaarig und dunkeläugig, so ganz anders ist als die andern, hat sie sich in ihrem Thüringischen Heimatdorf den Namen „Das schwarze Holz" zugezogen. Ihr Vater war Dorfschneider gewesen, ihre Mutter Näherin, die Großeltern arme Häusler. Aber in ihrer Heimat stehn noch die Ruinen der alten Burg, die einst den Grafen von Schwarzenholz gehörte. Die Grafen kamen herunter. Erst wurden einfache Adelige aus ihnen, dann fiel auch das „von" weg, und der letzte Nachkomme dieses alten Geschlechts, das in wilder Zeit blühte, ist unsre Heldin, Adelgunde Schwarzholz, die als Magd bei alten Pfarrersleuten dient, ohne zu wissen, aus wie edlem Blute sie stammt. Auf den ersten Seiten seines Romans sagt Wildenbruch: „Man denke sich die Möglichkeit, daß von jenen längst dahingegangenen Geschlechtern heute noch Ueberbleibsel vorhanden sein könnten, abgesprengte Stücke, Nachkommen, die mit dem dumpfen, unbewußten Erbe im Blut hineinragen in unsre Tage, noch leben mit uns, den Kindern der heutigen Zeit — wie sollen wir uns vorstellen, daß es in solchen Menschen aussieht? Müssen sie nicht wie wandelnde, zu Fleisch und Blut gewordene Burgtrümmer unter uns umhergehn? Mit Gefühlen gefüllt, die uns fremd sind, von Seelen beseelt, die sich ungefähr so ausnehmen, wie die düsteren Vogelschwärme, die um die Ruinen ihrer alten Stammburgen kreisen?" Mit diesen Worten Wildenbruchs haben wir das Problem des Romans. Adelgunde Schwarzholz ist so ein Mensch mit Gefühlen gefüllt, die uns in solcher Stärke und elementaren Wucht fremd sind, mit einem düstern, leidenschaftlichen Ich beseelt, in dem durch die Liebe urplötzlich alte Geschlechtsinstinkte erwachen und diese Magd in Situationen bringen, zu Taten treiben, die aus fernen, wilden Zeiten stammen. Man kann sich vorstellen, daß der Gegensatz zwischen den eingebornen Rasseinstinkten und der kleinbäuerlichen, trivialen Lebensform, zu der Adelgunde verdammt ist, einen tragikomischen Roman, ein Buch bitterer Humore ergäbe. Wilhelm Raabe würde diesen Gegensatz vielleicht so genutzt haben. Aber Wildenbruch ist dafür zu sehr Pathetiker. So gibt er uns einen tragischen Roman voller Glut und Leidenschaft,



so recht ein Werk aus seinem Blut. Und dieser Roman gehört zu dem Besten, was Wildenbruch geschrieben hat. Er zeigt nicht nur die pathetische Geste, sondern ist wirklich erfüllt von einem großen Pathos. Die Wucht, die sinnliche Kraft ist hier keine Pose, sondern Natur. Dabei versteht er es, die seltsame Psychologie seiner Heldin, die oft recht merkwürdige, ungewöhnliche Wege geht, dem Leser außerordentlich kräftig und anschaulich zu gestalten. Es lebt in ihm eben doch ein echter Dichter.

„Lebensdrang." Roman von Paul Ilg (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart). Es ist offenbar ein noch sehr junger Autor, der hier mit seinem Erstlingswerke debütiert. Der Mund läuft ihm noch gar zu häufig von dem über, dessen sein Herz voll ist, ohne daß es mit dem Roman selbst viel zu tun hätte. Das gibt eine Menge Ueberflüssigkeiten und unnötige Abschweifungen aller Art. In dem Bestreben, recht deutlich zu sagen, was er meint, sagt er oft zu viel und wird grade dadurch unklar. Aber ein Buch nicht ohne Begabung. Der Held heißt Martin Link und ist ein dreiundzwanzigjähriger Kanzlist ohne Arbeit, der im Lebensdrang auf Abwege gerät. Diesen Lebensdrang setzt der jugendliche Autor noch allzusehr äußerem Lebensgenuß gleich. Die Abwege, die Martin Link durch die Gier nach Geld und angenehmem Leben geführt wird, zeigt der Autor zu wenig von ihrer häßlichen Seite und von ihrer tragischen Wirkung auf den Charakter des Helden. Daraus ergibt sich ein Mißverhältnis zwischen der inneren Entwicklung Martins und seinen Taten. So fehlt das, was einem Kunstwerk erst das innere Gleichgewicht verleiht. Es ist offenbar, daß Ilg auf eine solche Harmonie ausging, aber er empfindet den Lebensdrang selbst noch zu stark als Drang nach Genuß, nach dem berühmten „sich ausleben". Er gibt seinem Buch zwar als Motto das Wort von Karl Spitteler: „Die stärksten Seelen gehn am längsten irr", aber sein Martin ist keine starke Seele. Die Begabung dieses Schriftstellers glaube ich daraus zu erkennen, daß es ihm trotz dieses Mangels gelingt, uns die Sympathie für seinen Helden zu erhalten, und daß auch die übelsten Wege, die er ihn gehn heißt, auf den Leser nicht nur abstoßend wirken. Martin gewinnt die Frau eines reichen Spekulanten für sich und kommt auf dieselbe Weise hoch wie Maupassants „Bel ami", um dann die Tochter dieser Frau für sich zu gewinnen und zu verführen. Also nichts weniger als appetitliche Abwege. Trotzdem weiß Ilg, sie uns begreiflich, ja notwendig erscheinen zu lassen. Und das spricht eben für ein schriftstellerisches Talent.

„Edele Prangen." Roman von Otto Gysae (Albert Langen, München). Otto Gysae erweckte mit seinem ersten Roman: „Die Schwestern Hellwege" große Hoffnungen. Sein neuer erfüllt sie nur teilweise. Angespornt durch den Erfolg seines Erstlingswerks hat er offenbar zu viel gewollt. Er tat sich nach Vorbildern um und fiel in die Hände der Norwegischen Erzähler, in deren besonderer Art er diesmal stecken blieb. Knut Hamsun z. B. hat bei „Edele Prangen" unzweifelhaft Pate gestanden. Außerdem zeigte dieser Schriftsteller schon bei seinem ersten Roman, daß er vor rein artistischen Neigungen in Stil und Komposition auf der Hut sein muß, will er nicht allzufrüh einer Manier verfallen. Er war nicht genügend auf der Hut. So ist sein neues Buch zwar die Leistung eines eigenartigen Talents, aber nicht so frisch und lebensvoll,

wie man das von einem begabten Schriftsteller fordern darf. Edele Prangen und ihr Bruder werden von den Großeltern auf Prangenhof gehegt und gepflegt, als Edeles Mutter weggeht, um wieder zu heiraten. Es ist nicht Liebe, was die Großeltern veranlaßt, sich der Enkel so anzunehmen, sondern ganz etwas anderes, nämlich Egoismus. Die beiden Alten „haßten das Alter . . . Sie liebten blanke Aepfel, fette Gänse, zarte Gemüse, schmelzende Fische, duftende Buttermilch, neugewaschene Wäsche, — sie liebten weiche runde Kinderbacken . . . Die Jugend der Kinder sollte ihr eigenes Leben verlängern . . . Sie sollten abgeben von der Wärme ihrer jungen Körper, von der Schmiegsamkeit ihrer Glieder, von aller ihrer bunten Sprunghaftigkeit. Und weil Jugend etwas Kostbares ist, darum war es ein gutes Geschäft, das der alte Prangen vorhatte, der in seinem ganzen Leben niemals andere als gute Geschäfte gemacht hatte." So beuten also die Alten die Jugend der Kinder aus und fesseln sie immer mehr an sich, bis Edele und ihr Bruder wo anders überhaupt nicht mehr leben können. Ein recht eigenartiger Vorwurf, der sehr fein aus- und durchgeführt wird. Namentlich die beiden Alten sind uns ausgezeichnet vor Augen gestellt. Aber seine Heldin macht Gysae gar zu kompliziert. Dadurch kommt etwas Gekünsteltes in das Buch, und es wird durch häufig gar zu gesuchte Schreibart noch gesteigert.

Max Groth

Ibsen-Literatur

„Ibsens Dramen" betrachtet klug und im ganzen zuverlässig unterrichtend Emil Reich (Pierson, 3 Mk). Es gibt ja noch nicht viele brauchbare Einstellungen zu Ibsen, und so verdient dieses Buch trotz seiner etwas breiten Nachdichtung des jeweiligen Inhalts empfohlen zu werden. Um so mehr, als es in seinen neuen Auflagen viele Ergänzungen und wesentliche Verbesserungen gegen die erste bringt. Es ist auch keineswegs langweilig akademisch geschrieben. Noch um vieles lebendiger allerdings weiß Lou Andreas-Salomé im besonderen „Ibsens Frauengestalten" nachzugehen (Diederichs). Die Frauen aus den sechs Familiendramen: „Ein Puppenheim", „Gespenster", „Die Wildente", „Rosmersholm", „Die Frau vom Meere", „Hedda Gabler" werden beschrieben und in Vergleich gestellt. Die Verfasserin erzählt von ihnen wie von persönlichen Bekannten, hält sich aber dabei doch streng an die Anweisungen des Dichters.

-t



Berliner Theater

Es gab zwei Oskar Wildes, auch zwei Dramatiker Oskar Wilde: einen, der die purpurroten Träume und Gesichte seiner in Schönheit schwelgenden Seele zu dramatisch-balladenartigen Bildern zusammenballte, ohne nach dem ganz anders gearteten Publikumsgeschmack seiner lieben Landsleute auch nur zu fragen, und einen andern, der scheinbar ohne jede künstlerische Skrupel alle Theaterminen springen ließ, um, koste es, was es wolle, ein im landläufigen Sinne des Wortes wirksames und einträgliches „Stück" zuwege zu bringen. Jener dichtete die „Salome", dieser schrieb den „Fächer der Lady Windermere", „Eine Frau ohne Bedeutung", die „Herzogin von Padua", den „Ernst" und den „Idealen Gatten", Gesellschaftsstücke, die ganz und gar in den Schafspelz der französischen Theatertechnik eines Dumas fils, Sardou und Augier schlüpfen und nur zwischen den Nähten etwas von dem selbstherrlichen und selbstbewußten Wildeschen Geist und Witz durchschimmern lassen. Wie

stark dieses Stück echter Wilde hervortritt, ob es einen bloß schmükkenden Bestandteil, ob es eine bloße Würze abgibt, oder ob es als die eigentliche Seele des Werkes erscheint, das ist in die Hand der Regie gelegt. Das „Kleine Theater", dem von all diesen Wildeschen Gesellschaftsdramen nur noch der „Ideale Gatte" übrig geblieben war, rettete sein künstlerisches Gewissen, das ihm ein gleiches oder verwandtes Stück französischer Herkunft schwerlich erlaubt hätte, hinter den Namen des „Salome"-Dichters und spielte das Schauspiel, als handelte sich's um die ernste Arbeit eines ernsten Mannes, dessen kleinbürgerlicher Geist nur leider mehr, als er hier zeigt, nicht zu geben hat. Die Folge war, daß der zischende und sprühende Witz, die beißenden Aktualitäten und die grimmige, wenn auch versteckte Gesellschaftssatire des Dialoges nur nebenher liefen, wie Dorfköter ein paar Klafter lang neben einer Equipage kläffen, — die Insassen stört das nicht weiter. Genau so wenig läßt sich bei solcher Darstellung die französische Talmieleganz der Haupthandlung, dieses verzwickte Intrigenspiel mit verlorenen und wiedergefundenen Briefen, lassen sich diese Erkennungen und Verwickelungen, diese Verhüllungen und Entlarvungen aus ihren schwellenden Polstern aufschrecken. Knoten werden geknüpft und Knoten werden gelöst, am Schluß, wenn die übliche Theaterzeit sich zu Ende neigt, sogar schlankweg, ohne viel Zaudern und Zagen zerhauen: der „ideale Gatte", ein Unterstaatssekretär, der in seiner Jugend um hohe Summen ein Staatsgeheimnis verkauft hat, geht aus dem Fegefeuer aller neuerlichen Versuchungen und Zettelungen geläutert und gereinigt hervor, die Kanaille, ein diebisches intrigantes Weib, wird gestäupt und mit Hohn nach Hause geschickt, die Friboline, der Held und sein uneigennütziger Freund, der Lord, bekommen ihren Lohn und ihre Genugtuung. Ein Theaterstück ganz nach den Schulregeln der alten französischen Mache und ganz nach dem Herzen derer, die den Beruf der dramatischen Bühne vor allem andern darin sehen, ihnen die unbequeme Mühe des Romanlesens abzunehmen... Man könnte sich diesen „Idealen Gatten" freilich auch anders dargestellt denken: so, daß dem Witz, der Satire und damit der Ironie und Parodie die führenden Instrumente zuerteilt werden, oder daß wenigstens ihre Noten überall deutlich hindurchklingen. Das Ganze würde dann ein völlig anderes Gesicht erhalten; aus den breiten Bettelsuppen würde ein Tränklein für Feinschmecker, zumal für Kenner und Liebhaber der Wildeschen Persönlichkeit werden. Aber soll man das empfehlen? Wird nicht auf unsern Theatern so wie so schon genug Artistentum und Spezialitätenwesen gepflegt? Und schließlich: was ist erträglicher für unsere gegenwärtige Entwickelung: die Gründung einer neuen Absonderlichkeit oder der Versuch, dem Theater nach einer Zeit der Zersplitterung etwas von seinem ureingeborenen Wesen und seinen natürlichen Wirkungen zurückzuerobern? Geht dieser Versuch auch in die Irre, vielleicht ermutigt er doch zu glücklicherer Nachfolgerschaft.

In August Strindbergs Komödie „Kameraden", einem um 1890 entstandenen „Drama des Vierzigjährigen", haben wir ein weiteres solcher Spezialitäten- und Individualitätenstücke. Wer nur eines von den Strindbergschen Dramen jener Zeit gesehen oder gelesen hat, kennt den Dämon, der ihm damals alles unter den Händen in Gift und Galle verwandelte. Selten aber gibt sich der Weiberhaß des Schweden so

nackt wie in diesem Künstlerdrama, das in die Ehe eines Malerehepaares hineinleuchtet. Kaum hat Axel seiner nur mit einem Talent, nämlich maßloser Eitelkeit, begnadeten Frau so weit geholfen, daß sie Pinsel und Palette einigermaßen kunstgerecht zu handhaben versteht, da fängt sie auch schon an, ihm die Schuhsole auf den Nacken zu setzen. Und als seine ritterliche Gutmütigkeit sich sogar so weit versteigt, daß er sein und ihr der Jury gleichzeitig eingereichtes Bild vertauscht, sodaß seins zurückgewiesen, ihrs für den „Salon" angenommen wird, da enthüllt sich ihre „Weiblichkeit" ganz. „Kameraden wollten wir sein? Wie treue, uneigennützige Freunde wollten wir einander beistehen auf den Wegen des Lebens und der Kunst? Pah, das geht nur solange, als ich, die Frau, durch diesen Pakt aus meiner Pariastellung emporkommen und zum Herrentum gelangen konnte, das ihr, ihr Männer und von Anbeginn unsere Feinde und Widersacher, bisher allein innehattet!" Einmal entzündet, kennt die Strindbergsche Explosion des Weiberhasses keine Schranken und keine Schonung mehr. Frau Berta wird für den Dichter zu einem Gefäß, in das er alle nur erdenklichen Gräuel und Widerlichkeiten der Psyche hineinstopft: Frau Berta lügt und betrügt, schwelgt und praßt, klatscht und intigriert, es bleibt kein gutes Haar an ihr. Und noch nicht genug: erst wenn aus dem Menschen ein Tier geworden ist, gibt sich dieser misogyne Fanatiker zufrieden. Jedes Mittel, sei es innerlich noch so unwahr und roh, ist ihm dafür recht. Im Handumdrehen macht er aus dem Herrn Gemahl, der sich bisher als ein vollendeter Trottel und Waschlappen geberdet hat, einen Nietzscheschen Herrenmenschen, der die Peitsche auf seine Unterdrückerin herabsausen läßt. Da zeigt sich nun erst des Weibes wahre Natur, das rein triebmäßige Geschlechtswesen, das, sobald es nur den „Mann" wittert, um Erhörung, geradeheraus: um Befriedigung seiner Gelüste winselt. Jetzt aber ist es an Axel, sie den „Herrn" fühlen zu lassen. Verächtlich dreht er ihr den Rücken und überläßt sie ihrer hungrigen Sehnsucht. „Kameraden such' ich mir im Café, zu Hause will ich ein Weib!" . . . Ich frage mich: wem hat diese „Komödie" ohne allen Humor etwas zu sagen, die ganz dürres, klapperndes Gedankenskelett bleibt, wenn nicht denen, die sie als biographisches Dokument der Strindbergschen Sonderentwicklung nehmen? Ein literarhistorisches Kolleg, meinetwegen auch ein interessanter Rückschlag wider die feministischen Neigungen der Décadence, aber beileibe kein Kunstwerk mit Fleisch und Blut, das mit eigener Ueberzeugungskraft spricht. Gerade, daß Strindberg hier mit Gründen und mit Beweisen operieren will, bläst dem Werke allen lebendigen Odem aus; und seine Sucht, einen einzelnen Fall zum Weltprobleme zu verallgemeinern, führt seine blinde Beschränktheit bis an den Rand der Lächerlichkeit. Was kann es da helfen, daß die drei Akte vortrefflich komponiert sind und einen Ibsen in der Schlagkraft des Dialogs fast noch überbieten? Was kann es frommen, daß sich mitten in dem rein intellektuellen Gemäuer eine Szene als verlorener Edelstein findet, die Begegnung eines einsamen Mannes mit seiner ehebrecherischen, inzwischen in Trunk und anderen Gemeinheiten verkommenen Frau, eine Szene, die uns einen Schauer durchs Gemüt jagt, weil sie die einzige ist, die einen tragischen Empfindungsgehalt hat?

Strindbergs Stück wurde als erstes von dem Sommerensemble aufgeführt, das die Herren Meinhardt und Bernauer aus einheimischen und frem-

den Kräften zusammengebracht haben, um das Publikum des Lessing-Theaters zu unterhalten, während der eigentliche Herr des Hauses mit seiner Truppe in Wien spielt. Nach solchem Anfang mochte man auf eine streng literarische Gestaltung des Spielplans gefaßt sein; aber siehe da! dem Strindberg folgte ein Karl Rößler (alias Franz Reßner). Sein „Lebensfest" ist ein rechtes Schauspielerstück, eine „Komödie" ganz in dem alten Theatersinn des Wortes, der in erster Linie an einen fetten Schmaus für die Schauspieler denkt, ein Stück, das nach Laubes gewiegter Erklärung „dem Uebereinkommen über schöne Täuschung augenblicklich genügt, ohne jemanden ins Herz zu treffen". Ein harmlos unterhaltendes und ergötzendes Abendvergnügen. Auch diese Gattung hat noch ihre Unterschiede, und Rößlers Stück, eine Verspottung des von allerlei modernen Lächerlichkeiten befallenen Berlinertums durch das unverbildete, gemütvolle und herzerfrischende Süddeutschentum, dem ein Schuß künstlerischer Heimatskultur beigemischt ist, gehört nicht zu den schlechtesten seiner Gattung. Ein literarisch Anspruchsloser darf sogar an der resoluten Frische der Handlung, an dem unbekümmerten Draufgängertum der Technik und an dem trockene Witze und blutige Kalauer wahllos verstreuenden Dialog seine Freude haben. Man lacht über diese Karikaturen, weil sie gar nicht dazu auffordern, in ihnen Wahrheit und tiefere Bedeutung zu suchen, man lacht, wie man über Kinder lacht, die noch kein Verantwortlichkeitsgefühl für ihre Handlungen zu haben brauchen. Ein gliederlösendes, ein kritikauslöschendes Intermezzo. Man darf dafür danken, auch wenn man der Hoffnung noch nicht recht über den Weg traut, dieses „Lebensfest" könne der schüchterne Vorläufer einer fröhlicheren und volkstümlicheren Theaterperiode sein. Friedrich Düsel

Münchner Theater

Im Prinzregententheater wurde auf Veranlassung des „Neuen Vereins" die fünfaktige Komödie „Till Eulenspiegel" von Georg Fuchs gegeben. Der Schalk, der alle Welt zum besten hält, indem er ihre Wünsche dem Wortsinne nach ausführt, erscheint hier als ungebundener Gesell, der weder Zwang noch Gesetz zu ertragen vermag und ewig ruhelos durchs Land streift, die Trägheit aufrüttelt und die stumpfe Ergebenheit zum Widerstand stachelt. Aber dieser heilsame Störenfried soll bei Fuchs zugleich einen Welthelden voll Weitblicks und voll Tiefgefühls vorstellen. Er gewinnt seine Wette mit dem Kaiser, sich frei von Pflicht und Schutz jeder Macht zum Trotze „schaffend zu erweisen"; er narrt nicht nur die „Mächte" alle mit seinen Schalksstreichen, er verläßt uns mit der feierlichen Aufforderung, zu danken und zu schaffen, und er reißt sich dabei, um frei zu bleiben, auch von seiner Emma los, die er aufs tiefste liebt. Damit wird — ich denke wohl für jeden, der Empfindung für organisches Leben hat — die künstlerische Einheit der Gestalt Tills gesprengt und der Gehalt der Freiheitsidee sozusagen auf dem Kopfe durchs Stück geführt. Denn, der Welt bis in ihre Gründe schauen und dabei in keck aufrührendem Landstreichen seinen Lebenszweck finden, in tiefster Liebe sich binden und doch hoch über diese innerste Gebundenheit der Liebe seinen Trieb schätzen zu einem Leben nach äußerer Willkür, das könnte ein und derselbe Mensch doch wohl nur leisten, wenn Wahrheit wäre, daß die höchste Freiheit der Welt in ihrer Ungebundenheit besteht. Das heißt, wenn auch dem Tiefempfindenden Freiheit nicht die

erlangte Herrschaft über sich bedeutete, sondern wie dem Landfahrer das Entrinnen von allen Banden — eine Freiheit mit etwas gar zu langen Beinen für meinen persönlichen Geschmack. Nun male man sich das Chaos, das entsteht, wenn zu diesen ästhetischen und ethischen Uebelständen im Kerne der Hauptgestalt und des Stückes eine Fülle romantischer Geschehnisse sich gesellt, die ihrerseits voll innerer Widersprüche sind. Da ist ein ehrwürdiger, gestrenger Kaiser, der aber läßt sich zu einem Stelldichein mit Tills Emma verlocken und wird, ertappt, wie ein alter Possenonkel von seiner Tochter nebst Bräutigam ausgespottet. Da ist diese Emma, ein Naturkind, das voll Wildheit und Sehnsucht — in Romanphrasen redet. Da ist ein Bürgervolk, das, mittelalterlich in Brauch und Sitte, nach Freiheit und Gleichheit zusammen mit den Bauern streben will; das empört gegen seinen Kaiser persönlich losstürmt, da Till es hetzt, und das dem Herrn ebenso rasch wieder zujubelt — da nun Till zum „Guten" redet. Und siehe, da tanzt auch der Doktor Faust durch den Wirrwarr als schwarzkünstlerisch-anarchistischer Pulververschwörer.

Eine Operettenwelt also in ihrer „dichterischen" Willkür. Nur, daß hier der bunte Widersinn den Anspruch erhebt, tiefsten Sinn zu verkünden. Das läßt sich in der Weise denn doch wohl nicht überzeugend vereinen. Nach den Voranzeigen in der Presse, die sogar von einer Monumentalität der kommenden Aufführung sprach, war sie für mich persönlich eine schwere Enttäuschung. Dem Publikum, das starken Beifall kundgab, schien sie keine zu sein. **L Weber**

Umschau

Ueber den ästhetischen Genuß spricht, vom musikalischen Gebiete ausgehend, Max Brod in der „Gegenwart" (Nr. 7). Schön — sagt er — ist eine Vorstellung, die neu ist. Jede neue Vorstellung, die in den Intellekt eintritt, sucht sich unter der Fülle der schon vorhandenen eine ihr verwandte Vorstellung heraus und gliedert sich an diese an. Dieser Vorgang, der die Ruhe des Geisteszustandes stört, ist mit einer Gemütsbewegung, mit einem Affekt verbunden, der bei verschiedenen Intelligenzen verschieden ist. Es gibt unregsame, träge Gehirne, bei denen der die Apperzeption begleitende Affekt meist eine Unlust ist. Sie fühlen sich nur dann wohl, wenn die eintretenden Vorstellungen, die sie angliedern müssen, den alten möglichst ähnlich sind. Vorstellungen, die sich durch einen größeren Grad von Neuheit charakterisieren, werden nur mangelhaft und stets unter Unbehagen apperzipiert, das sich mit dem Grade der Neuheit bis zur Wut steigern kann. Andere Gehirne empfinden gerade im Gegenteil Unlust bei der Aufnahme von Vorstellungen, die sich von den alten nicht markant abheben. Ihnen macht die Apperzeption möglichst ungewohnter und ungewöhnlicher Vorstellungen Freude. Den Abstand zwischen dem geringsten Grad von Neuheit, dessen Aufnahme einem bestimmten Menschen schon Freude erregt, und dem höchsten Grad von Neuheit, dessen Aufnahme ihm noch Freude macht, nennt Brod die ästhetische Zone dieses Menschen. Danach erklärt sich das verschiedene ästhetische Verhalten nicht bloß verschiedener Menschen, sondern auch desselben Menschen vor demselben Kunstwerk. Nehmen wir eines an, das so viel Neues bringt, daß es gerade den höchsten Grad von Neuheit enthält, den wir noch ertragen können, das also an der oberen Grenze der ästhetischen Zone liegt. Nun beginnt die Apperzeption. Da



das Kunstwerk immer weniger Neues bietet, bringt es immer tiefer in die ästhetische Zone und kommt ihrem Zentrum, wo das größte Lustgefühl möglich ist, immer näher. Daher steigende Befriedigung. Man findet das Kunstwerk immer bedeutender. Man verliebt sich. Bei fortgesetztem wiederholtem Hören sinkt dann das Werk an den unteren Rand der ästhetischen Zone, strömt aber immer noch neue Vorstellungen in die Seele des Hörers und zwar um so länger, je mehr es uns anfangs befremdete. Schließlich wird es gleichgültig. Nur abstrakt wissen wir dann noch: das ist ein hervorragendes Werk. Die konkrete Wirkung bleibt aus, wir sind abgestumpft. Nur so ist es möglich, daß ein und derselbe Mensch etwa Wagners Musik verurteilt, weil er ihn noch gar nicht zu apperzipieren begonnen hat; daß er ihn später über alles schätzt und daß er ihn dann wieder nicht leiden mag, nachdem er an ihm satt geworden ist.

Wer sich einen bequemen Ueberblick über die Psychologie der Musik verschaffen will, nehme das so betitelte Buch des Italieners Mario Pilo zur Hand, das jetzt in einer deutschen Ausgabe von Chr. D. Pflaum (Leipzig, G. Wigand) vorliegt. Es wirft tausend Probleme auf, aber es rührt nur eben daran, ohne sich tiefer einzulassen. Statt einer gründlichen Untersuchung bekommen wir eine leichte Plauderei: oft mehr Worte als Gedanken. Aber vielleicht wird die Arbeit gerade dadurch fürs große Publikum erst genießbar und weckt dort zunächst einmal das Interesse an musikpsychologischen Fragen, wo eine strenge Erörterung nur befrembet hätte. Den Fachmann macht das Buch auf die Experimente und Ergebnisse der romanischen Aesthetiker, auf die Ideen der Cambarieu, Dauriac, Berrueta, Patrizi, Levi, Paulhan, Ghil, Ronconi wenigstens aufmerksam. Auch die vielfältige Bezugnahme auf italienische und französische Dichter erweitert den Gesichtskreis des deutschen Lesers, der da oft wie in eine andere Welt blickt.

Eine echt französische Idee wurde jetzt in Paris verwirklicht, der „musikalische Salon", der mit der Jahresausstellung der Société des Beaux Arts verbunden ist. „An jedem Dienstag und Freitag können die Besucher der Ausstellung, wenn ihr Auge an den Bildern sich satt gesehen, in den benachbarten Konzertsaal hinübergehen, um auch dem Ohre einen Kunstgenuß zu bieten. Die ausübenden Musiker sind hervorragende Kräfte und eine Anzahl von Komponisten, die ihre eigenen Werke zu Gehör bringen. Der Katalog enthält 79 Musikwerke. Der »musikalische Salon« ist regelmäßig gut besucht, und die beiden Schwesterkünste helfen einander. Einige Besucher, die in erster Linie wegen der Musik kommen, sehen sich bei dieser Gelegenheit auch die Bilder an, und die zunächst an den Kunstwerken Interessierten verweilen zum Schluß auch gern noch einige Zeit in dem Konzert." Also: wenn nicht Erziehung, so jedenfalls deren Vorstufe: Heranziehung zur Kunst. Mir will scheinen, als ob der Gedanke, nicht bloß neue Bilder, sondern auch neue Musikwerke auszustellen, gut wäre. Sollte man nicht für ihn eine unserm deutschen Geschmack und Empfinden angemessene Form finden?

Daß die Heimatkunstbewegung nun auch auf das Gebiet der Oper übergreift, läßt eine Meldung aus Wien vermuten. Dort beabsichtigt Simons, der Leiter des Jubiläumstheaters, eine Wiener Volksoper dadurch ins Leben zu rufen, daß er Dichter und Komponisten zu Werken

anregt, deren Stoffe der österreichischen, der örtlichen Sage entnommen sind. Ein solches mit dem Titel „Küss' den Pfennig" liegt bereits vor. Ein zweites, dessen Hauptgestalt der Liebe Augustin ist, geht der Vollendung entgegen. Und wenn bedenkliche Leute meinen, das Ganze sei nichts als eine kluge Spekulation auf den Lokalpatriotismus der Wiener, so kann man sich auch eine solche gefallen lassen, wenn sie zugleich zu einem guten Ziele hinführt.

C. Weichardt befaßt sich in der Frankfurter Zeitung mit den Fragezeichen, die ich hinter seinen Gedanken einer Morgenkunst, d. h. der regelmäßigen Abhaltung künstlerischer Aufführungen an Vormittagen im Kunstwart gesetzt hatte. Hier war darauf hingewiesen, daß die menschliche Reizsamkeit erst am Abend ihren Höhepunkt zu erreichen scheine. Mag sein, entgegnet Weichardt, was die rezeptive Reizsamkeit betrifft. „Aber was wir vom Publikum, soll es feinste, höchste Kunst voll genießen, verlangen müssen, das ist nicht nur hingegebene, sozusagen in allen Poren geöffnete »Reizsamkeit«, das ist in mindestens dem gleichen Maße ein kräftiges, lebendiges Mit- und Nachschaffen der Phantasie, also ein produktives Verhalten, wozu der ganze, unerschöpfte Mensch nötig ist. Je weniger ermüdet der Geist, je frischer der Körper, um so besser; und es bedarf doch wohl gar keines Beweises, daß diese Forderungen bei allen einigermaßen normal lebenden Menschen eher am Morgen oder zutreffender vormittags und um die Mittagsstunde erfüllt sind als in den späten Abend- und Nachtstunden." „Es bedarf keines Beweises" — das eben bestreite ich. Ehe dieser Angelpunkt der ganzen Frage nicht bewiesen wird, ist sie nicht spruchreif. Daß Sänger am Morgen nicht gut disponiert sind, liege an ihrer Lebensweise, da sie ihren Beruf heute noch in den Nachtstunden ausüben müssen. Zugegeben. Aber wir können doch die ganze hundertfach verankerte Ordnung unseres Lebens nicht umstürzen, um für einige Konzerte Zeit zu gewinnen. Nur ein Bedenken erhebt Weichardt selbst. Das künstliche Licht inspiriere stärker als die Tageshelle. „Wollen wir die Idee der Morgenkunst und des Morgentheaters nicht scheitern lassen, so dürfen wir nicht an unseren, für Abend-Vorstellungen und -Bälle bestimmten Theaterräumen und Festsälen kleben, müssen vielmehr der besonderen Kunst auch besondere Räume zu schaffen suchen." Damit kommen wir wieder ins Bereich des Uferlosen. Ich kann in Weichardts Gedanken vorläufig nichts als einen natürlichen Rückschlag gegen unsere viel zu tief in die Nacht sich hineinziehenden Konzert- und Theaterabende sehn. B

Ⓖ Vom Klavierpult

Der Weg vom Hause in den Konzertsaal wird sehr leicht gefunden; denn das Zuhausebleiben wird schwer und immer schwerer. Die Menschen scheinen sich davor zu fürchten, eine musikalische Nahrung zu sich zu nehmen, die ihnen nicht in einem glänzend erleuchteten Raume aufgetischt werden kann. Ein mit allen Spitzfindigkeiten der modernen Küche zubereitetes Diner wird freilich nicht schmecken, wenn es zu Hause in einem nur notdürftig erhellten Zimmer genossen werden soll. Dahin gehört eine gute Hausmannskost, an der man sich dann auch den Magen nicht zu verderben braucht. In früheren Zeiten, noch etwa vor fünfzig Jahren, gehörte der Besuch eines Konzertes zu den Festlichkeiten, die man sich nur bei besonderen Gelegenheiten zu erlauben pflegte — heute gehört er zu den Gewohnheiten,

die man sich ganz nach Belieben gönnen kann; er hat dadurch aber auch seinen feierlichen Charakter eingebüßt und übt mehr und mehr einen bedenklichen Einfluß aus. Der Sinn für die stillen Freuden nimmt ab. Wie selten setzt sich noch der von innerer Liebe zur Musik erfüllte Mensch an sein Klavier, um die Gebilde einer innigen Gefühlswelt auf sich wirken zu lassen! Es kann ihm auch nicht verdacht werden, wenn ihm allmählich der Geschmack an seinen früheren Lieblingen verloren gegangen ist, angesichts der schauderhaften Behandlung, die sich einige davon in der Oeffentlichkeit gefallen lassen müssen. Hat Tausig die reizende Mazurka in D-dur von Chopin nicht entsetzlich bearbeitet? In ein Stück mit fis und cis Glissando-Passagen in C-dur hineinzuhauen! Was ist aus dem Walzer in Des-dur mit der lieblichen Gesangsstelle im Mittelsatze geworden! Nicht genug, daß er in Amerika zu einem — Minuten-Walzer herabgewürdigt wurde, zu einem Stück, bei dem die Konzertbesucher mit der Uhr in der Hand zuhörten, ob es auch nicht eine Sekunde länger als die versprochene Minute dauern würde — nein, Rosenthal mußte es noch mit Terzen, Sexten und falschen Harmonien völlig zugrunde richten. Auch Brahms hat nichts Rühmenswertes damit geleistet, daß er die entzückende Etüde in F-moll zu einer qualvollen Fingerübung gestempelt hat. Von den Marterwerkzeugen, mit denen ein Godowski alle Etüden von Chopin, diese wundervollen Dichtungen einer rein gestimmten Seele, blutig gequält hat, will ich schweigen; es ließe sich darüber nur in Ausdrücken reden, die man vor einer gebildeten Leserschar nicht gebrauchen soll. Warum gerade an Chopin so viel gesündigt wird, ist kaum zu erklären. Will man seine Schöpfungen, die in ihrer großen Mehrzahl den Zwecken einer edlen Hausmusik am vorteilhaftesten dienen können, gänzlich zertrümmern, um gerade diese damit zu treffen? Je mehr der Sinn für sie verloren geht, desto besser blüht das — Geschäft in den Konzerten. So ist es sogar schon vielfach geworden, und wirklich nicht zum Vorteil der Kunst.

Darum wird auch die Zufuhr immer geringer, die zur Befriedigung der Bedürfnisse im häuslichen Kreise dienen müßte; denn wo die Nachfrage fehlt, da bleibt das Angebot schließlich auch aus. Nur wenige unter den heutigen Komponisten haben den Mut, dem Geschmack der Menge nicht Rechnung zu tragen und nach der Richtung hin zu arbeiten, wo sie ihre Begabung frei entfalten können, in kleinen Formen, in denen auch eine Meisterschaft zu bekunden ist, wenn sie auch nicht die lärmende Anerkennung findet, die einem Werke der Sensation zuteil zu werden pflegt. Diese wenigen sollen, soweit es möglich ist, aufgesucht und der Verborgenheit entrissen werden, indem von dieser Stelle aus die Leser des Kunstwarts auf sie aufmerksam gemacht werden. Vielleicht, daß dadurch auch weiteren Kreisen der Geschmack an jenen Veranstaltungen verleidet wird, sodaß sich wieder mehrere reineren Genüssen zuwenden.

„Sonnige Tage" nennt August Nölck „neun instruktive Vortragsstücke für Pianoforte" (Rahter, Leipzig). Was der Titel der Sammlung verspricht, das halten die einzelnen Nummern. In allen Vorgängen scheint eine heitere Sonne: einerlei ob der Verfasser zusieht, wie die jungen Mädchen „Kränze winden", ob er sinnend „auf der Heide" das Spiel der Kinder betrachtet, oder ob er lauscht, was ihm das „Plaudermäulchen" in ununterbrochenem Staccato vorschwatzt. Selbst die ernsteren

Töne, die in dem „Waldmärchen" angeschlagen werden, können die heitere Stimmung nicht verscheuchen. Recht zierlich trippeln die Paare in der „Gavotte und Musette" einher. Auch „zur Gitarre" wird gesungen, und die Erinnerung an ein Stück gleichen Namens wird lebendig, das von Ferdinand Hiller herrührte und durch viele Jahre hindurch zu den „bekannten" Stücken gehörte: sein Verfasser ist freilich weniger durch sein förderndes Schaffen als durch sein hinderndes Handeln in Erinnerung geblieben. Ein niedliches „Menuet enfantin" und ein lustiger „Sizilianischer Tanz" sind besonders beachtenswert. Ein „Glühwürmchen", das wohl etwas heller hätte leuchten können, bildet den Schluß der Sammlung.

Wenn Max Meyer-Olbersleben „dem kleinen Ernst zum siebenten Geburtstag" „Miniaturen" widmet, so ist der Inhalt der „Kleinen Stimmungsbilder für Klavier", die bei C. F. W. Siegel, Leipzig erschienen sind, leicht zu erraten. Der Vater hält in fürsorglicher Weise seinen Sohn zum „Morgengebet" an, begleitet ihn „zur Schule", erkundigt sich nach den Fortschritten des „kleinen ABC-Schützen" und holt ihn wieder ab. Er überwacht auch die ersten Versuche, die „der kleine Sänger" macht, und geht mit ihm ins Freie. Beim „Mühlchen im Tal" wird Rast gemacht. Auch Adolf Jensen hat „die Mühle" in einem niedlichen Klavierstück (Peters, Leipzig) musikalisch gezeichnet. In den „Miniaturen" finden sich noch ein Marsch und ein Ländler, und dann wird dem Kinde „Gute Nacht" gewünscht.

Als besonders wertvoll darf ein Heft erwähnt werden, das Eduard Zillmann bei Otto Junne in Leipzig schon vor längerer Zeit unter dem Titel „Ernstes und Heiteres aus meinem Wanderbuch" veröffentlicht hat. Die Phantasie des Spielers wird durch keine besonderen Ueberschriften eingeengt; doch ist der Sinn der fünf Nummern auch ohne sie herauszufinden. Aus allen spricht eine frische, natürliche Empfindung, der durch reizvolle musikalische Wendungen zum deutlichen Ausdruck verholfen wird. Jeder, der sie kennen gelernt hat, wird sie stets wieder gern zur Hand nehmen.

Eduard Reuß

⑥ Münchner Musik

Friedrich Klose, dessen Oper „Ilsebill" und dessen symphonische Dichtung „Das Leben ein Traum" in München mit Recht großes Aufsehen erregten, ist nun auch mit seiner D-moll-Messe hier zu Gehör gekommen, einem Werke, dessen Entstehungsgeschichte sehr merkwürdig ist. Als im Sommer 1886 den damals 24 jährigen Komponisten die Kunde vom Tode Franz Liszts ereilte, beschloß er, dem Andenken des Verblichenen eine Messe zu weihen. Allein die noch wenig entwickelten künstlerischen Mittel Kloses drohten zunächst zu versagen, und erst als er sich, dem Rate Mottls folgend, bei Bruckner in Wien eine unanfechtbare kompositorische Technik geholt, durfte er es wagen, langsam und allmählich neben den strengen Studien die Ausarbeitung dieses Werkes in Angriff zu nehmen. Sein Lehrer, der dergleichen Allotria bei seinen Schülern nicht gern sah, durfte nichts davon erfahren! Im Jahre 1890 wurde so die Messe abgeschlossen, und im Frühjahr darauf erlebte sie in einer kleinen Genfer Kirche ihre Erstaufführung unter der Direktion eines italienischen Musikers mit deutscher Bildung, Luigi Banti, der, ohne den Komponisten näher zu kennen, sich am Studium des Klavierauszuges begeistert hatte. Und abermals vier Jahre später, als Klose bereits die volle Meisterschaft erlangt hatte, fügte

er zu den traditionellen sechs Teilen der Messe noch jene Stücke hinzu, die, wie Graduale und Offertorium, zwar bei dem Gottesdienste benötigt, aber meist als Einlagen unorganisch eingefügt werden. In dieser Gestalt wurde das Werk zum ersten Male im Jahre 1895 von Cornelius Rübner in Karlsruhe aufgeführt, aber in weiteren Kreisen fand es bis jetzt die gebührende Beachtung noch nicht. Die Messe sondert sich gemäß ihrer Entstehung scharf in zwei Teile. Zeigt sich Klose in den älteren sechs Stücken noch ziemlich stark von Liszt, gelegentlich auch von Bruckner beeinflußt, während immerhin auch seine persönliche Eigenart bereits gelegentlich zum Durchbruch kommt (Credo, Benedictus), so beweist er in den nachkomponierten (sich übrigens motivisch dem ursprünglichen Teil gut anpassenden) Sätzen, daß er sich inzwischen zu einem Künstler ersten Ranges entwickelt hatte. Leider war es mir nicht möglich, am Tage der Aufführung in München zu sein, und so kann ich nur von dem Eindruck, den ich beim Studium empfangen habe, sprechen. Wie mir berichtet wird, machte die unter Schilling-Ziemssen vom Orchesterverein veranstaltete Wiedergabe einen tiefen Eindruck.

E Istel

Bildende und angewandte Kunst

Menzeliana

Das bei weitem wichtigste voran: ein neues großes Menzelwerk hat Tschudi soeben bei Bruckmann herausgegeben: „Adolph von Menzel, Abbildungen seiner Gemälde und Studien". Es umfaßt mit 661 Netzdrucken und 25 Gravüren in Großquart das Meiste und Wichtigste der Berliner Menzelausstellung des vorigen Jahres. Und mehr als das: Tschudi zeigt hier zahlreiche Bilder, die auf der Ausstellung fehlten. Vom Flötenkonzert Friedrichs des Großen bis zu dem peinlich genau gezeichneten Feldstecher Moltkes findet sich hier in chronologischer Reihenfolge der größte Teil vom erstaunlich reichen Werke des Meisters, mit Ausschluß allein der Schwarzweißblätter. Eine fast erdrückende Fülle. Aber doch leicht genießbar durch die bequeme Form ihrer Darbietung: wir blättern wie in einem illustrierten Kataloge, der über jedes Bild genaue verläßliche Auskunft gibt. Ein Katalog, der allerdings hundert Mark kostet. Sammlungen und Bibliotheken wird er unentbehrlich sein, dem Menzelbiographen der Zukunft nicht minder. Leicht wird es ja dieser gewiß nicht haben einer so zusammengesetzten Erscheinung wie Menzel gegenüber, die immer wieder zweifeln läßt, was ihn so groß machte: ob das Genie oder der Fleiß. Fontane zwar, der wußte es sehr bündig:

> „Gaben, wer hätte die nicht?
> Talente, Spielzeug für Kinder.
> Nur der Ernst macht den Mann,
> Nur der Fleiß das Genie!"

Aber spätere Tage werden doch wohl auch bei Menzel fragen, ob wirklich der Fleiß dieses Genie „gemacht" habe.

Gleich im Anfange der neuen Erinnerungen Paul Meyerheims an Menzel (Berlin, Paetel) steht ein charakteristisches Urteil Menzels über Böcklin. „Was ich am meisten an ihm bewundere, ist, daß ein so großer Künstler so viel schlechtes Zeugs hat machen können, und daß er das auch überall noch sehen läßt und das Ausstellen nicht verbietet." Derselbe Menzel bewunderte und besuchte aber den großen Kleinigkeitskrämer Meissonier und wollte wiederum von Millets Gestalten nicht viel wissen: sie waren ihm zu schlecht gezeichnet. Er gehet umher und suchet, was er zeichnerisch sozusagen verschlinge — Meyerheim erläutert

diese Art Menzels durch recht launige Anekdoten. So auch durch die bekannte von dem halben Eierkuchen, den Menzel, da er ihn nicht mehr essen konnte, wenigstens zeichnete. Anderseits konnte Menzel auch sehr wählerisch sein. Von einem sehr schönen Mädchen meinte er: es habe doch vom Nasenflügel bis zum Ohr eine entsetzliche Einöde, in der auch gar nichts passiere. Die Frauen seien überhaupt nicht aus einer anderen Welt, wie sie immer vom Künstler gemalt werden wollten. „Na, siehst du dir denn ein weibliches Krokodil mit andern Augen an als ein männliches?" so fragt er den Tiermaler Meyerheim. — Kurz: ein kleines liebenswürdiges Plauderbuch, und durch mitgeteilte Briefe und Daten noch mehr als biographisch wertvoll.

Meier-Gräfe hat nun auch sein Buch über Menzel geschrieben, über den „Jungen Menzel" aber nur (Insel-Verlag, 7,50 Mk). Der ältere interessiert ihn nicht mehr, nicht einmal so weit, wie der ältere Böcklin, der ihn doch wenigstens zum umständlichen und zornigen Verruf dieser „barbarischen Theaterkunst" anregte. Nun ist ja in der Tat der junge Menzel der Kugler-Illustrationen von dem fünfzigjährigen Maler schon des akkuraten Königsberger Krönungsbildes recht sehr verschieden. Aber von dem Sechziger des Walzwerks (1875) doch wieder gar nicht so sehr, als es dem Stoffe wie der Form nach scheinen möchte. Es versteht sich, daß Meier-Gräfe diesen Zusammenhang nicht sieht. Dafür sieht er um so mehr andere. Den vom Meister selbst (gottlob!) noch rechtzeitig vorm Ableben bestätigten Zusammenhang mit Constable. Denn 1845 sah Menzel in Berlin eine Ausstellung von Gemälden des englischen Landschafters, und damit enthüllte sich für ihn, so ruft Meier-Gräfe freudig aus: „nicht weniger als das ganze Wesen der Malerei" (S. 87)! Unser Verfasser ist auf diese Entdeckung so stolz, daß er ihr ein ganzes Kapitel widmet und das „Balkonzimmer" Menzels vom Jahre 1845 (Beilage Kw. XVIII, 13) sowie einige weitere feinmalerische Interieurs aus jener Zeit schnurstracks auf Constables Einfluß zurückführt. Da in Deutschland kaum ein paar Dutzend Leute Constable gründlicher kennen, wird die fröhliche Entdeckung von den übrigen um so ehrfürchtiger aufgenommen werden, als sie in jenem Tone siegesbewußter Ueberlegenheit vorgetragen wird, der bei uns immer wieder wirkt, weil er so sachverständig klingt. Die einfache Frage: warum denn Menzel die neue licht- und luftverklärte Raumauffassung aus Constables Landschaften grade an Innenräumen betätigen mochte, findet sich leider nicht vorweg beantwortet. Warum Menzel nicht von den Niederländern des 17. Jahrhunderts gradesogut hätte lernen können wie von Constable, der das seinerseits doch sehr getan hat, erfahren wir auch nicht. Aber daß Menzels Malerei neben dem Balkonzimmer das Gymnase-Theater von 1856 als höchste und einzige Gipfel von internationaler Bedeutung aufweist — das predigt uns Meier-Gräfe dann wieder desto lauter. Denn dies ist der eigentliche Kern und Zweck seines Buches: das Auge von dem Menzel abzuziehn, der im „Ballsouper", im „Marktplatz von Verona", in den späteren Friedrichbildern mit Gegenständlichkeiten ergötzt und unterhält; und zu dem „absoluten" Künstler hinzuleiten, zu den paar Momenten bei ihm, wo er die ihm innewohnende „Barbarei" wie die seiner Umwelt überwand. So wird aus dem großen Menzel eigentlich ein kleiner Tüftler, der eben — Momente hatte. Und auch die ge-

hörten ihm nicht einmal alle zu Recht, denn z. B. „in allen Bildern Menzels, die von Paris handeln (fünfziger und sechziger Jahre), spürt man einen leisen Reflex der frühen Manets (206)". In den siebziger Jahren schon ist der Uebergang zum Untergang vollzogen: „Unter dem Einfluß der Franzosen versuchte er kurze Zeit, sich einer spontan wirkenden Malerei hinzugeben, machte den Versuch nur von außen, mißglückte und wurde nun der Genremaler der Volksszene. Der Prozeß ist einfach wie ein Rechenexempel (210)." Mir fällt das schöne Studentenlied ein: „Ist das nicht die Schnitzelbank, schnitzt man hier nicht alles blank?"

Ja, wenn man so glatt und nett rechnen kann wie Meier-Gräfe! Ernsthaft gesprochen: Wer so viel schreiben, so wenig über die Brille hinaussehen, so unbefangen schimpfen kann wie er, der so „unentwegt" auf der eisigen Märtyrerhöhe internationalen Kennertums steht und so geräuschvoll duldet, ist ganz sicher ein Prachtstück nationaldeutscher Art und Unart. Wäre Meier-Gräfe ganz unbegabt, so könnte man ihn widerspruchslos austoben lassen. Wäre er unehrlich — er bräche sich selber schnell den Hals. So aber reicht sein fanatisiertes L'Art pour l'art-Gefühl grade so weit, die sogenannten „direkten Faktoren" im Kunstwerke scharf, wenn auch allzu scharf aufzufassen, alle assoziativen Faktoren aber, die doch mit ihrem Hin- und Widerspiel erst den Augeneindruck von Farbe und Form seelisch vielfältig erschließen, werden fröhlich für nichts erklärt. Er rennt sich fest wie nur je ein braver deutscher Doktrinär, meinetwegen auch wie ein Professor, und haßt dabei doch das Kunstprofessorentum so ingrimmig, weil es so verrannt ist. Die Art, wie Meier unter beständigen Seitenhieben auf den nicht genannten Thode von der Friseuren, den „schaumschlagenden Kunstpfaffen", vom Nationalismus, von der Seele in der Kunst spektakelt, ist teils viel zu geschmacklos, teils auch wieder zu gescheit, als daß sie nicht durch und durch deutsch wäre. Und dieser Landsmann sucht uns nun die internationale Konjunktur unsrer großen Künstler energisch zu verdeutlichen, nein: zu verdeutschen. Wir haben ihm zu danken. Denn auch an ihm wird sich erweisen, wie unüberwindlich jedes Genie dieses Kennertums spottet, das mit seinen großen Gesten doch nur seine eigene große Ohnmacht offenbart. Ich glaube, nach den beiden Husarenritten gegen Böcklin und Menzel sollten wir Meier-Gräfe viel weniger feierlich nehmen. Möglichst nüchtern jedenfalls und ganz außerordentlich skeptisch. Tun wir das erst einmal, so werden wir auch dann einiges des Lesens wirklich Werte bei ihm finden, wenn wir die selbstgenügsame Enge seines Gesichtskreises ganz und gar als das erkannt haben, was sie ist.

E Kalkschmidt

☛ **Große Berliner Kunstausstellung 1906**

Diese Ausstellung ist der „Erinnerung an das fünfzigjährige Bestehen der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft" geweiht. Das der Grund, weshalb man eine besondere „retrospektive Abteilung" einrichtete, die fast die Hälfte alles Ausstellungsraumes beansprucht. Nach der Landschaftsausstellung des letzten Jahres und der großen Jahrhundertausstellung ist das nun die dritte der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts gewidmete Veranstaltung. Die Tatsache, daß auch diese Sammlung nicht überflüssig erscheint, ist allein Beweis, wie reich die deutsche Malerei des letzten Jahrhunderts, über die von den Franzosengängern so schnellfertig abgeurteilt wird, doch

sein muß. Die Wirkung dieser retrospektiven Abteilung hätte stärker sein können, wenn die Hängekommission das Zusammengehörige beieinander gelassen und nicht aus übergroßer Angst vor Monotonie so viel „arrangiert" hätte. Am reichlichsten vertreten sind das Genre- und das Geschichtsbild. Die deutsche Genremalerei verdiente wohl einmal eine Sondervorführung; sie würde sicher des Ueberraschenden so viel bieten wie im letzten Jahre die der Landschaftsausstellung. Auf das geschlossene Aufmachen der Historienmaler wollen wir schon eher verzichten; es gibt zu viel Werner und Camphausen in diesen Reihen. — Der Jubiläumscharakter der Ausstellung mag es mit sich veranlaßt haben, daß diesmal ein im Verhältnis geradezu ungeheuerlicher Raum angewiesen wurde. Der Fremde, der alle anderen deutschen Kunststätten so sehr nebenbei behandelt sieht, bekommt wirklich nicht die richtigen Vorstellungen vom Verhältnis der Leistungen. Daß er auch kein rechtes Bild von der in Berlin selbst wirksamen Kunsttätigkeit erhält, ist nicht die Schuld der Ausstellungsleitung. Daran ist nichts zu ändern, solange wir nicht den unseligen Partikularismus im Kunstgetriebe überwinden. Das frischeste und noch immer am meisten belebende Element in der Berliner Malerwelt ist, wenn man dieser Ausstellung glauben darf, die kleine Gruppe der früheren Sezessionisten. Und dann die ehemaligen Schüler Eugen Brachts. Leider macht sich bei den Brachtschülern eine Neigung zum bloß Dekorativen, Gefälligen geltend, die dem Kunstwerk mehr und mehr die Ausdruckskraft benimmt. Bracht selbst überrascht mit drei „Bildern aus der deutschen Eisenindustrie", in denen er frisch und klar das Gedränge der Welt schildert. Von dem nichtberlinischen Kunstschaffen werden, wie gesagt, zureichende Vorstellungen nicht vermittelt.

Willy Pastor

☛ Die Jahrhundert-Ausstellung im Spiegelbilde

zeigt der soeben erschienene erste Band von Abbildungen der bedeutsamsten Werke der Ausstellung. Vom Gesamtvorstande herausgegeben, von Tschudi und Lichtwark vortrefflich eingeleitet, von der Verlagsanstalt Bruckmann binnen kürzester Frist und doch gut hergestellt, wird dieses Werk jedem Besucher der Ausstellung wertvolle Erinnerungen auffrischen (Preis 20 Mk). Für Liebhaber, Sammler und alle „Kunstmenschen im engeren Sinn" wird es geradezu für unentbehrlich halten, wer über die Ausstellung denkt, wie wir. Die Abbildungen: Netzdrucke und Mezzotinten sind nach Landschaften geordnet und sehr oft ganzseitig in Folio gedruckt. Sie sollen durch einen zweiten Band, der als Katalog aller Gemälde mit ca. 1200 Abbildungen für den Herbst versprochen wird, nach allen Regeln der Wissenschaft ergänzt werden. Dieser Band soll dann auch genaue Farbenangaben der hier gezeigten Bilder bringen.

☛ Nochmals: aus Wiesbaden

Zu unsrer Notiz im 15. Hefte wird uns von beteiligter Seite die folgende Darstellung mit der Bitte um Abdruck gesandt. „Es handelt sich um folgendes: Am Eingang des Nerotalparks war mit unzureichenden Mitteln vor einigen Jahrzehnten durch einen Wiesbadener Lokalkünstler eine jener traurigen Germaniagestalten aufgestellt worden, wie sie als Zeichen des absoluten Tiefstandes der künstlerischen Kultur jener Zeit noch heute in Orten von 10- bis 15 000 Einwohnern nicht selten zu treffen sind. Um zu sparen, hatte man den Sockel nicht fundamentiert und die Figur aus Zink gegossen.

Nachdem das »Werk« jahrzehntelang den Spott fremder und den Schmerz einheimischer Kunstfreunde erregt hatte, brach es an seiner inneren Unsolidität im vorigen Jahre zusammen; die vom Wasser angefressene Figur neigte sich zur Seite und mußte, um ein Unglück zu verhüten, abgenommen werden. Man atmete erleichtert auf, bis man erfuhr, daß die Figur zu Gladenbeck geschickt sei, damit das Denkmal in echter Bronze neugegossen werde und statt des Sandsteinsockels soliden Granituntersatz erhalte. Nur 17 000 Mk. sollten diese »Reparaturkosten« betragen, so viel als etwa auch ein neues Werk. Unter Führung der »Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst« (des »einschlägigen« Vereins Ihres Berichts), die von Gutachten des Herrn Prof. von Thiersch und des offiziellen Konservators der Denkmäler Hessen-Nassaus (!), Herrn Prof. F. Luthmer, Frankfurt am Main, unterstützt wurde, gelang es, diesen Beschluß des Magistrats rückgängig zu machen. Die Gesellschaft hat dann einer Aufforderung des Magistrats entsprechend oder mit Genehmigung desselben Verhandlungen mit Herrn Professor Ad. Hildebrand angeknüpft, die zu dem erfreulichen Ergebnis führten, daß der Künstler sich zur Anfertigung und Vorlegung eines Modells bereit erklärte."

Wir stimmen dem Einsender vollkommen dahin bei, daß bei dieser Sachlage gegen das Vorgehen des Wiesbadener Vereins nicht nur nichts einzuwenden, sondern daß es im Gegenteil mit aufrichtigem Dank zu begrüßen ist. Die Anmerkungen unseres Gewährsmannes waren also an falscher Stelle gemacht. Nach der uns eingesandten Photographie des frühern Denkmals war dieses ein Muster nicht nur bescheidener Mittel, was gar nichts, und geringen Könnens, was nichts Schlimmes besagen würde, sondern der widerwärtig protzenden Imitations-Scheinkunst vom übelsten Geiste der Gründerzeit.

Vermischtes

Von neuen Vorzugsdrucken
des Kunstwarts sind vor allem drei neue Farbendrucke nach Ludwig Richter erschienen: „Der Dorfgeiger" (ein großes Blatt, 3 Mk.), „Schneewittchen" (eine Reproduktion des berühmten Aquarells der Berliner Nationalgalerie in Originalgröße, 1 Mk.) und „Mein Nest ist das best" (gleichfalls nach einem Aquarell, 75 Pfg). Alle sind auf weißen Karton aufgeklebt. Wir schreiten mit diesen drei Blättern in dem Bemühen fort, neben unsern minder gemeinverständlichen, auch gute volkstümliche Bilder für's deutsche Haus zu bringen. Alle diese Reproduktionen sind mit Genehmigung der Erben des Richterschen Autorrechts unmittelbar nach den Originalen angefertigt, die uns von den Besitzern für Monate freundlichst überlassen wurden — ein Entgegenkommen, für das wir auch an dieser Stelle auf das herzlichste danken.

Außerdem sind Courbets „Steinklopfer" in der den Lesern bekannten kleinen farbigen Vervielfältigung jetzt gesondert auf Karton zu erhalten.

Eine Reihe neuer großer Photogravüren hoffen wir als vollendet im nächsten Heft anzeigen zu können.

Die Privatklage des Türmers
gegen mich ist bis jetzt nur in der ersten Instanz verhandelt worden. Wie den ältern Lesern wohl erinnerlich, hatte ich auf verschiedene schwere Beschuldigungen des Freiherrn von Grotthuß mit einem sehr ernsten Vorwurf geantwortet und wiederholt aufgefordert, mich zur gerichtlichen Ermittelung der Wahrheit zu verklagen. Grotthuß

lehnte das aber auf das entschiedenste ab. Das war 1902. Im Jahr 1905 kamen im Türmer in sechs aufeinanderfolgenden Heften fünf Angriffe gegen mich, davon vier in eigenen langen Aufsätzen, sie wurden in Abdrucken privatim an literarische Persönlichkeiten versandt, und gleichzeitig wurde vom Türmer versucht, eine allgemeine Preßagitation gegen mich einzuleiten. Um dem gegenüber die Befangenheit des Türmers gegen mich nachzuweisen, erinnerte ich (Kw. XVIII, 13) an jenen meinen Vorwurf und an die Tatsache, daß Grotthuß eine gerichtliche Klärung damals nicht gewünscht hatte. Und jetzt, nun es zu einer Widerklage zu spät und ich dadurch in gewissem Sinne waffenlos geworden war, jetzt änderte Herr von Grotthuß plötzlich seine Meinung: jetzt klagte er, hinsichtlich seiner Beleidigungen gegen mich aber ließ er den Einwand der Verjährung erheben. Da diese somit ausschieden, glaubte das Gericht erster Instanz mir eine Geldstrafe zusprechen zu müssen.

Wie die höheren Instanzen urteilen, wissen wir noch nicht. Weiteres also später. A

Heckenschutz!

Im Reichstag berät man zurzeit ein neues Vogelschutzgesetz. Daß unsere gepriesene Kultur mit Verkoppelung* und sog. Melioration (ein herrliches Wort!) am wirksamsten daran arbeitet, den Vögeln jede Nistgelegenheit zu nehmen, hat im Reichstag meines Wissens noch niemand berührt. Hier in Goßfelden sind durch die Verkoppelung etwa neun Zehnteile aller Hecken verschwunden, dazu fast alle einzeln stehenden Büsche und die nicht obsttragenden Bäume, soweit ich diese nicht durch Pacht gerettet habe. Die Verkoppelung kostet der Gemeinde und den einzelnen so viel, daß man, um Geld flüssig zu machen, den Gemeindewald und alles irgendwie verwertbare Holz schlägt. Selbst das Gebüsch am Fluß wird als Holz zum Feueranmachen an kleine Leute verkauft. Der Herr Landrat sitzt im Landtag und weiß nichts von solchen Dingen. Dafür hat der Herr Regierungspräsident in Kassel vor einiger Zeit erlassen, daß jede Katze, die außerhalb der Grenzen ihres Herren angetroffen wird, getötet werden darf. Gewiß, Katzen fangen Vögel, das war immer so und läßt sich nicht ändern. Daß aber in verkoppelten Gegenden die paar übrig gebliebenen Hecken täglich von Falk und Sperber systematisch abgesucht werden, scheint denn doch viel schlimmer unter den Vögeln aufzuräumen. Ein ganz Gescheiter hat mir freilich einmal gesagt, die Vögel müßten sich eben daran gewöhnen, anderswo zu nisten.

In welchem Maße bei der Verkoppelung die Hecken ausgerodet werden, ersieht man aus einer Zeitungsanzeige mit folgendem Verdingungsangebot: 1000 Quadratmeter Hecken werden zum Ausroden offeriert. **Otto Ubbelohde**

* Die Verkoppelung, die überall an Stelle von mit Busch und Rain bewegten Uebergängen die langweiligsten Geraden setzt, ist überhaupt am Ruinieren unsrer landschaftlichen Schönheit mit besonderer Gloria beteiligt.

Zur Drahtkultur

„Der Badersee bei Partenkirchen ist durch sein kristallklares Wasser bekannt; diese Eigenschaft des Wassers kommt vor allem der herrlichen Nixe zugute, die als hervorragende Sehenswürdigkeit auf dem Grunde des Sees haust. Herr Vohburger ist auf die Idee gekommen, die Besichtigung durch Einfügung eines entsprechend konstruierten, verschließbaren Fensters am Boden bequem zu ermöglichen. Ein solches

»Kristallboot« verkehrt bereits seit Palmsonntag, die anderen erhalten demnächst die gleiche praktische Einrichtung." Also lesen wir in einer Münchner Zeitung.

Wer den Badersee gekannt hat und schon tot ist, hat sich bei der Nachricht von dieser Nymphe zwar wohl im Grabe herumgekehrt, aber seit er von dem Kristallboot hörte, liegt er gewiß wieder richtig. Herr Vohburger, vermutlich der Hotelier, wird wissen, auf was und wen er dabei gerechnet hat. Und so ist nach dieser epochemachenden Nouveauté in Alpenpoesie zu erwarten, daß wir in unsre Seen und Bäche all die Nöcke und Nixen, denen es dort zu prosaisch ward, in solidem Steingut oder Zementguß wiederbekommen. Zu ihrer leichteren Auffindung empföhlen sich vielleicht verankerte Bojen mit der Aufschrift „hier!", und auf ihnen ließe sich auch wohl ein Automat anbringen, der gegen Einwurf eines Nickels den Wassergott zur Erhöhung der Poesie 45 Sekunden lang mondscheinfarben anleuchtete. A

Unsere Bilder und Noten

Henrik Ibsen ist dieses Heft gewidmet, sein Bildnis stehe also voran. In den Schauplatz seiner Welt führt aber auch das eigentümliche Gemälde von Louis Douzette, denn es stellt den Nachglanz der Mitternachtssonne im hohen Norden dar.

Die beiden letzten Bilderbeilagen weisen noch einmal auf Wilhelm Steinhausens Kunst, der wir jetzt ja zwei Mappen der Kunstwartunternehmungen gewidmet haben. „Morgensonne im Waldwinkel" mag so gut, wie das eben ein kleiner Farbendruck kann, ein Beispiel davon geben, wie dieser Künstler malt. An dem „Feurigen Busch" wird man die Verwandtschaft Steinhausens mit Millet klar erkennen.

Als Noten waren für dieses Heft eine Reihe von neuen Kompositionen nach „des Knaben Wunderhorn" vorgesehen, dem, wie dem deutschen Volksliede überhaupt, ein Kunstwartheft gewidmet werden sollte. Durch Ibsens Tod ward aber diese Disposition umgeworfen, und da das nächste Heft Rembrandt, das dann folgende Robert Schumann gewidmet werden muß, so vertagen wir unser Wunderhorn-Heft. Die Leser wollen mit den folgenden Noten zum Ersatz fürlieb nehmen. Sie geben ein Lied, Hebbels „Gebet" mit der Musik von P. Natorp, die in ihrer dem Ausdruck des Wortes nachstrebenden, modern-harmonischen Differenziertheit ein dankbares Vergleichsstück zu der in einem früheren Jahrgang gebrachten Komposition des Gedichtes durch Hugo Brückler bildet.



Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Loschwitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D W Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I

KW

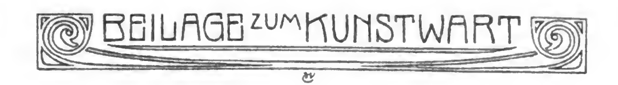
LOUIS DOUZETTE

WILHELM STEINHAUSEN





WILHELM STEINHAUSEN



P. NATORP

Friedrich Hebbel:
GEBET

Sehr langsam

GESANG

PIANO

p

col Ped.

rit.

Die du ü - ber die Ster - ne weg mit der ge-leer-ten Scha - le

a tempo

auf - schwebst, um sie am ew' - - gen Born

ei - - lig wie - der zu fül - - len,

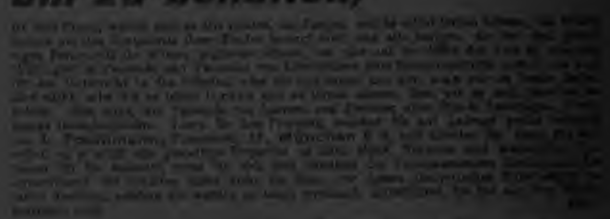
Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München


Belebend
ein - mal, ein - mal schwen - ke sie noch, o
p
cresc
Glück, ein - - mal, lä - cheln-de
mf
p
Göt - - tin!
rit.
Erstes Zeitmaß
Sieh, ein ein-zi-ger Trop-fen hängt
espressivo
p
noch ver-lo-ren am Ran - de, und der ein - zi-ge
pp


Trop - fen ge-nügt, ei - - ne himm - li - sche
Belebend
See - - le, die hier un - ten in
molto espressivo
Schmerz er - starrt,
wie - der in Won - ne zu lö - - sen.
Ach, sie weint dir hei - ße-ren Dank,
p
sim.



Stich u Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.


Wie man
lernen soll,
um zu behalten,
?

JAHRG. 19 HEFT 19



KUNSTWART

HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS
VERLEGT BEI GEORG D. W. CALLWEY IN MUENCHEN

REMBRANDT-HEFT

PREIS EINE MARK


als die an - de-ren al - - le,
pp
die du glück - lich und reich ge-macht
rit.
Erstes Zeitmaß
laß ihn fal - len, den Trop - - - - -
fen!
mf
dim.
pp
rit.
ppp
Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

JAHRG. 19 HEFT 12



KUNSTWART

HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS
VERLEGT BEI GEORG D. W. CALLWEY IN MUENCHEN

REMBRANDT-HEFT

PREIS EINE MARK

Der Kunstwart

WERKSTÄTTEN FÜR

DEUTSCHEN HAUSRAT



Guten und billigen Hausrat

BESTÄNDIGE AUSSTELLUNG





KW

Rembrandt



Rembrandt

Lange hatte der Kampf hin- und hergewogt, bis der Untergang der Armada den Tapfern half: nun waren die nördlichen Niederlande frei. Getrennt von den katholischen Südprovinzen, in denen der Spanier König blieb, entwickelte sich mit unerhörter Schnelligkeit der kleine protestantische holländische Staatenbund. Die Ostsee öffnete sich seinem Handel, als die Hansa fiel, die ostindische und die westindische Kompagnie brachten die Schätze eines Kolonialreichs heim, das in dieser Zeit ohnegleichen war. Holland herrschte über die Meere. Und während man auf dem Lande den Degen nah zur Linken behielt, arbeitete die freigewordene Rechte am Friedenswerk. Religion, Wissenschaften und Künste beschäftigten den einzelnen und erhielten rege Betriebe. Durch die ganze Kultur aber ging als ein heimliches Geisterringen der große Kulturkampf zwischen Antike und Heimatlichkeit, von dem manche wohl deutlich genug irgend ein nahes Stück, von dem aber nur wenige die Zusammenhänge erkannten, und den zu keiner Zeit irgend ein Mitkämpfer ganz übersehen hat. Das Mittelalter hatte die neuen Nationen geboren, die sich jetzt ins Abendland teilten. An ihrer Wiege schon hatte die Antike gestanden, gealtert, doch nicht gestorben, und in der Renaissance hatte sie sich aus dem innern Zauber ihres Wesens heraus verjüngt. Bei den Italienern war sie eine Verwandte, im Norden eine Fremde.

Auch in dem kleinen Leyden am alten Rheine in Altholland hatte sie ein Haus. Man hatt' es ihr aufgebaut zum Dank dafür, daß sich Leyden gar so tapfer gegen die Spanier gehalten hatte, nun war die junge Universität schon eine der angesehensten unter den wenigen der Welt, und zumal die Leib-Schutz-Wissenschaft der Antike, die Philologie, blühte hier, wie vielleicht nirgend sonst. Daneben stritten sich wacker die Theologen, an deren Kämpfen man im Lande gar lebhaft anteilnahm, und bedeutende Mediziner rührten an die so lange gescheuten Geheimnisse des Menschenleibes. Auch der junge Müllerssohn Rembrandt hat zu den Hörern dieser Universität gehört. Nicht eigentlich zu ihren Kreisen, er war ja Maler. Doch auch die Malerwelt jener Zeit stand unter den Zeichen der südlichen Renaissance. Rembrandts Meister konnte ihm von Italien erzählen, und wieviel Kunstgenossen noch konnten's, wenn sie zwischen den nahen Städten in Holland wanderten. Vor den mitgebrachten Stichen, Zeichnungen und Kopien schwärmten sie von der großen Kunst dort unten, und die Händler und Liebhaber führten zu ein-

dringlichem Zeugnis südländische Originalgemälde, Bronzen und Gipsabgüsse herum. „Tor, wer jetzt hier bleibt, im Süden ist's Heil!" Aber der junge Rembrandt mochte nicht weg. Er fand reichlich genug rundum zu sehen an den Lumpen der Bettler und an den Prachtstücken aus Indien, an den Helmen und Halsbergen bei den Schützen und an den Röcken und Mützen der Juden, an den durchsonnten Stuben und Kirchen, an den Menschen mit ihren Gesichtern, an seinem eigenen, das er wie ein Schauspieler vor dem Spiegel so und so verzog, begierig, wie nun der Ausdruck sich wandle und mit Stift und Pinsel sich fangen lasse. Für seine Welt brauchte er auch den Geist der historischen Kritik nicht, der in den Humanisten-Hochschulen sich regte. Im Volke lebte der auch noch nicht. Da zweifelte man nicht daran, daß die Griechen und Römer im fernen Süd ebenso in Burnus und Turban einhergezogen waren, wie die Orientalen jetzt, mit denen der Mynheer Handel trieb, die Morgenländler, bei denen auch wir Heutigen noch so vieles finden, wie im Altertum, bei denen man damals alles so glaubte. Und die Hebräer gar — hausten sie denn nicht mit ihren alten Gebräuchen vor aller Augen im Ghetto noch? Uns Heutigen scheint's, als wäre das Bewußtsein von Zeit zwischen dem Ehedem und Heute damals noch gar nicht aufgewacht gewesen, so empfand man die Alten als seinesgleichen und als ihresgleichen sich. War man doch auch unter ihren Psalmengesängen als Häuflein Rechtgläubiger gegen die katholische Ueberzahl in die Schlacht gezogen, der Ueberzeugung voll, jetzt des gleichen schützenden Gottes auserwähltes Volk zu sein, wie einstmals jene. Man muß sich all das im Bewußtsein halten, will man nahe an Rembrandts Kunst heran . . .

Der Leydener Maler kam schnell zu Namen, und man kaufte seine Bilder. Nun zog er ins nahe Amsterdam, damals eine der ersten Großstädte, alles in allem im Range vielleicht von Paris. Freilich herrschte nicht der Adel darin, sondern das Geld, das sich bis zu 50 vom 100 verzinste und mit allem, und sei's mit Tulpen, großzügig spekulierte. Die reichen französelnden Parvenus waren als Masse nah gesehn schwerstblütige Niederdeutsche mit einem Renaissanceüberzug, das Volk war wohl bierfreudig und derb, aber noch ganz gesund und stark, freiheitslustig und fromm. Dazwischen die Juden, zum Teil schon christlich Gebildete, die, aus Spanien flüchtend, zum Glauben der Väter zurückgekehrt waren, die meisten orthodox, einige freier gesinnt. Und all die Völkerproben aus Ost und West, die eine große Hafenstadt sammelt. Anregungen also in Fülle! Während Rembrandt ihrer genießt, lernt er zugleich am Porträtieren immer mehr, das am Zaume der Wirklichkeit zu halten, was etwa irrlichtelieren will. Und es sind Leute der besten Kreise, die er malt. Auch feinste geistige Bereicherung bringen ihm Freunde. Geld verdient er in Fülle. Wenn die Schätze aus aller Welt und Zeit sein Malerauge aufs höchste reizen, so hat er nun auch die Mittel, als Liebhaber und Kenner zu sammeln. Sein Ruf wird nach und nach zum Ruhm. Und als ihm ein reiches Mädchen, das er leidenschaftlich liebt, die Hand reicht, da, in der Ehe mit Saskia, tritt er auf die Höhe seines Erdenglücks.

Ein Jahrzehnt lang zieht er stolz auf ihr hin wie auf einem Gebirgskamm im hellsten Licht. Auf Augenblicke einmal tollt er schier im Uebermut, manchmal wird er auch wohl von den bunten Höhenblumen in die Irre gelockt, aber immer ist er schnell wieder dort, wo sein Weg geht, *seiner*, den noch keiner gebahnt hat: zu neuen Aussichten hoch über der Dumpfheit der Täler. Lebensfreude jubeln alle seine Bilder aus dieser Zeit, derbe nach Art der andern Reichgewordenen (aber die entspricht ihm nicht), äußerliche an dem Zierat, der andern die Sache scheint (aber bald gibt er den auf) — er arbeitet, von Not enthoben, nur was er mag. Das aber mit dem Ernst des zwingenden Triebs. Seine Malerei entdeckt neue bedeutende Ziele.

Seine Ziele — werden die Zeitgenossen sie begreifen?

Am Ende dieser Periode steht der höchste Hochgesang auf das Licht, den je ein Maler gesungen hat: die Scharwache. Seine Besteller — sind enttäuscht.

Es ist in demselben Jahr 1642, in dem seine Saskia stirbt.

Nun senkt sich sein Weg. Man fragt nach seinen Bildern nicht mehr so, wie bisher, hauszuhalten versteht er nicht, also geht's langsam mit seinem Vermögen rückwärts. Er arbeitet nach wie vor mit ungeheurem Fleiß, aber die Mode zieht langsam von ihm weg, und ihr nachzuschleichen, ist er nicht der Mann. Nach fünfzehn Jahren des Schwankens, Stützens, Ausbesserns, bricht sein äußeres Glück zusammen. Für die Gläubiger wird seine Sammlung versteigert, sein Haus verkauft.

Um wenigstens zu retten, was erst entstehen soll, gründen die brave Hendrickje Stoffels, die als seine Hausfrau gilt, und sein Sohn Titus ein Kunstgeschäft, dem des Vaters Bilder gehören und das sie vertreibt. Man zieht von Wohnung zu Wohnung, auch im Wirtshaus muß Rembrandt zeitweilig leben. In zahlreichen Selbstbildnissen malt er währenddem unerbittlich selbst Zeugnisse seines wirtschaftlichen und körperlichen Verfalls. Seine Kunst aber zeugt nur von ermattenden Organen, und auch das nur zeitweise, die seelische Gestaltung ist in seinen Werken so groß, wie je. Allmählich erst merkt man ein Altern doch. Plötzlich aber reckt er sich noch einmal auf zu einer Schöpfung, die schlechterdings vollkommen ist, zu einem Monument seines Seins, das an Herrlichkeit von keinem Werke der gesamten Malerei überragt wird, zu den „Stahlmeistern". Das ist im Jahr 1662. Kurz darauf stirbt Hendrickje. Und nach weiteren vier Jahren stirbt Titus. Der tief Vereinsamte ist dem Erblinden nahe, er malt nicht mehr. Ein Jahr noch, dann schließt die Augen auch er. Immerhin nur dreiundsechzig Jahre nach seiner Geburt. Aber man weiß nichts mehr von ihm. „Dienstag, 8. Oktober 1669, Rembrandt van Rijn, Maler, auf der Roosegraft gegenüber dem Doolhof." Die Begräbnisabrechnung der Westerkirche ist der gesamte Nachweis über den Heimgang des verarmten Alten, den die späteren Jahrhunderte als das größte germanische Genie der Malerei feiern sollten, das je gelebt hat . . .

Was ist es, das uns heut ganz natürlich scheinen läßt, Rembrandt so zu nennen?

Es kann ja nie gelingen, Eindrücke in Worte zu fassen, die Gefühle sind, eng mit Anschauungen verwobene Gefühle. Auch im Falle Rembrandts fühlen wir seine Größe eben angesichts seines Werks, und gerade das Beste und Höchste darin wäre nicht so gut und hoch, wenn es sich mit Worten umschreiben ließe. Unsre Begriffe geben nur einen Reflex und eine Abstraktion. Wollen wir uns aber doch einmal mit dem Verstande Rechenschaft geben von dem, was unser Fühlen vor Rembrandt genossen hat, so wird uns wohl vor allen andern Gedanken der an seine Unabhängigkeit kommen. Man hat vor seinen Altersbildnissen von dem Ausdruck seiner „defensiven Energie" gesprochen. Greisengesichter zeigen ja nur als Frucht, was vorher geblüht hat: Rembrandt war sein ganzes Leben lang im Verteidigen seines tiefsten Ichs so zäh und sicher, wie er darin geräuschlos war. Nicht etwa, daß er sich Neuem mit Trotz und Eigensinn verschlossen hätte. Wir sehen ihn vorurteilslos nach sehr Verschiedenem greifen; er freut sich daran, sieht eine Weile zu, was er damit anfangen kann, wenn's aber seinem Wesen fremd ist, so legt er's ruhig wieder hin. So mit dem Prunk an Waffen und Kleidern, der ihn jetzt freut und nun nicht mehr; so mit dem Kavalier- und Zechbruder-Spielen, das wie zu den andern auch zu ihm kommt; so mit der italienischen Kunst, die ihn wohl äußerlich zu einer Komposition anregt, aber nie eine fremde Art des Sehens erstreben läßt, während sie die andern zu Italienfahrern macht. Er bleibt daheim, denn wo diese andern nichts mehr zu pflücken finden, sieht er eine Ueberfülle für sich. Eine solche Ueberfülle, daß er unter jener Schar noch heute mit allem Recht bewunderter Porträtisten, Genremaler, Landschafter, Interieurmaler, religiöser Maler sich zu dem einzigen erhebt, der alle Gebiete seiner Kunst beherrscht und ihnen allen Neuland erobert. Er bleibt, wo er wurzelt, und so wird seine Kunst keine transportable Prachtstaude im Blumentopf, die nur wachsen kann, bis ihre Fasern an den Ton stoßen. Ihm gibt nur Kunst, was in ihm lebt, immer und immer wieder: was lebt, was in ihm selber lebt. Das gilt schon in mehr äußerlichem Sinne. Aber es gilt auch in dem, daß all jene Anregungen von außen durch andre Kunstwerke, überhaupt durch neuartige Eindrücke doch eben viel schwächer sind, als die Glut aus dem Zentralfeuer im Ich. Er interessiert sich für alles, aber nichts davon lastet in ihm, es wird wie im Spiele eingeschmolzen oder ausgeschlackt. Man denke an seine Ehe: während des Brautstandes alle die biblischen Bräute; dann Saskias Bildnisse; das ausgelassene Doppelporträt in Dresden; das Opfer Manoahs, ehe Titus zur Welt kam; dann die höchste Freudigkeit in der Nachtwache; als aber Saskia gestorben, die Klage in den „Drei Bäumen"; dann die melancholischen Landschaften von den einsamen Gängen um Amsterdam; und weiter die verschiedenen Bilder von Trost und Mitleid.

Rembrandt ist stets verhalten; wenn er ganz ausnahmsweise einmal sein Innenleben ausrufen will (wie eben in jenem Doppelbildnis), so glückt's ihm nicht. Doch wirft es stille Abscheine aus sich hinaus. Man denke an die Gelehrtenbilder mit ihrem weltfernen Sinnen. Man denke daran, daß Rembrandt den Faust gebildet hat

nicht als Zaubergaukler und Wollustprasser, wie ihn die meisten damals sahen, sondern als düster Suchenden, wie so viel später erst Goethe. Zum Streite der Theologen hat Rembrandt schwerlich Partei genommen, er verkehrte ja auch mit Klugen rechts und Klugen links. Aber immer war ihm Gehirn und Herz durchtränkt mit Religion. Dem religiösen Maler kam der Mangel an historischer Kritik in seiner Zeit, von dem wir schon sprachen, zugute. Es ward nicht künstlich, wenn er die Gestalten der Bibel mit Gestalten in Eines sah, wie sie ihn umgaben. Die Kunst der Katholiken war andern Geistes: seit den Frühitalienern sah sie die heiligen Männer und Frauen als Wesen nicht von dieser Welt mit dem Auge, das die Antiken kannte, und so wandelten sie von Altarbild zu Altarbild durchs Abendland als ein emporgehobenes Geschlecht über den Irdischen und neigten sich aus fremder Höhe dem Betenden, wie der Fürst dem Untertan. Rembrandts Gestalten dagegen traten mitten zwischen die Gläubigen. Nicht aus den fernheitsschönen kirchlichen Bildern herab; nein, einer, der sich als Mann des Volkes fühlte, führte sie seinem Volk unmittelbar aus der Bibel her. „Des Menschen Sohn" und die um ihn waren bei Rembrandt nicht schön von Gestalt — was *lag* an Schönheit der Gestalt, wo *Seelen* dürsteten! — und manche von ihnen waren häßlich, ja niedrig, weil niedergedrückt von Erdenschwere, und waren umgeben vom Alltäglichen, Häßlichen, ja Widerlichen und Rohen. Wenn das Himmlische ganz hier unten im Staube ging, wieviel eindringlicher überzeugte es davon, daß es für uns Irdische lebte! Eben weil die Antike Fremdes bringt, etwas von außen her bringt, wirkt sie im Norden so leicht veräußerlichend, und schon deshalb hat die religiöse Kunst es Rembrandt auf das tiefste zu danken, daß seine Ursprünglichkeit der Antike nicht unterlag. Er gewährleistete ihr an Stelle der Formenschönheit die Schönheit des Geistes, indem er für seine Sprache, wie Luther dem gemeinen Mann auf den Mund, dem gemeinen Manne auf die Erscheinung sah. Er wurde von allen Künstlern seit ihm ihr größter Verinnerlicher.

Daß dieses Irdische in seinen Bildern doch Himmlisches war, mußte übrigens der gemeine Mann als Zeitgenosse schneller empfinden als wir. Wir sehen Kostüme des siebzehnten Jahrhunderts, er sah eben Gegenwart. Für uns ist das Gemeinsame in den einzelnen Gestalten so groß, daß wir uns oft erst vertiefen müssen, um Unterschiede gewahr zu werden, die dem ersten Eindruck vom Gemeinsamen überschleiert sind — den Zeitgenossen fiel im Gewohnten das Ungewöhnliche schneller auf. Sehen wir es erst einmal, dann freilich sehen auch wir gut, mit wie besonderem Lichte der Geist dort leuchtet, wo er leuchten soll. Hundert Studien zeigen's noch heut, wie Rembrandt der größte Physiognomiker ward. Aber alles Mienen- und Gebärdenspiel konnte, von Menschen genommen, doch nicht über den Menschen hinaus, und so genügte es ihm noch nicht, um Uebermenschliches zu kennzeichnen. Wirkliches, also Irdisches, und doch Erhöhtes, also Himmlisches, ließ sich *das* verbinden? Wir Heutigen wissen alle, wie es ihm gelang: durch sein Licht.

Mit seinen Radierungen ist Rembrandt der größte Ausgestalter dessen geworden, was wir Heutigen nach Klingers Vorschlag Griffelkunst nennen. Nicht die Studie, also die Vorarbeit ist damit gemeint, noch die Reproduktion, die hell und dunkel getreulich nachbildet, sondern die eigene Kunst für sich, mit Strichen und Flächen die Phantasie anzuregen. Die Umrisse eines Körpers links sind stärker gezeichnet als die rechts, und du siehst ihn von rechts her beleuchtet, ohne daß du doch, wie in der Wirklichkeit, irgendwelche Fläche sähst. Wer als Erster erfaßte, etwa, daß der Geist des Beschauers das helle Licht um die Sonne auch nachbildet, wenn man, ganz entgegen dem Daseinsbild, schwarze Radien aufs Weiße zieht, der war der Erfinder der Griffelkunst. Nicht, daß sie unwirklich sein müßte. Sie kann auch nur spiegeln, was ist: vorhandene Linien und Flächen ganz der wahren Erscheinung entsprechend. Aber ohne daß dir's bewußt wird, wird aus dem Spiegeln ein Andeuten, aus dem Abbilden ein Symbol, aus dem Schildern ein Dichten. Man betrachte darauf hin die „Drei Bäume", die „Drei Kreuze", das „Hundertguldenblatt". Was durch Dürers „Hieronymus im Gehäus" wie eine Ahnung geht, die Benutzung des Lichtes als Ausdruck, das hat Rembrandts Griffelkunst in klar bewußtem Wollen zu nie wieder erreichter Meisterschaft ausgebildet.

Wenn er in Zeichnung und Stich einfach durch sein Auge und nicht durch Erwägungen zu den Mitteln gekommen ist, durch die er idealisierte, so schöpfte er sie als Maler erst recht aus den ureigenen Quellen seiner Kunst. Helldunkel kannte man längst, und auch im Holland zu Rembrandts Zeit hat uns manch trefflicher Meister mit allen Reizen gezeigt, wie das Sonnenlicht im geschlossenen Raume mit Schatten und Schättchen Verstecken und Haschen spielt. Zu seelisch bedeutenden Wirkungen aber im Verein mit großen Kontrasten benutzte man's selten. Rembrandt tat das, indem er den ganzen Raum, in helldunkelm Duft Ton geworden, der erleuchteten Gestalt zur Resonnanz klingen ließ. Außerdem aber bannte er darein von den flüchtigen letzten Minuten vor Sonnenuntergang her das goldigste Leuchten. Erst diese Verbindung schuf, was jeder als Rembrandtischen Ton kennt. Keiner hat's ihm nachahmen können, so viele es wollten. Noch hat je irgend ein Nachahmer vermocht, die Farben der Gegenstände und die Farben der Farbstoffe selbst so aufzulösen in den atmenden Schlaf des Dunkels und in die seligen Träume des Lichts, wie er. Er hat in der Entdecker- und Könnerfreude zeitweilig in dem Wohlklange nur als Wohlklang geschwelgt. Er hat in ihm für seine religiösen Bilder das Mittel gefunden, das er suchte: das Seiende zu zeigen in „der Himmelsliebe Kuß". Und ist doch auch von diesem Goldton wieder zu neuen Fragen um neue Möglichkeiten an seine Kunst weitergeschritten, als wäre auf seiner letzten Entwicklungshöhe ihm dieses Ausdrucksmittel nicht schlicht, nicht innerlich, nicht wahrhaftig genug gewesen.

Aber wir sprechen fast immer nur von dem Figurenmaler und haben den Landschafter Rembrandt noch kaum erwähnt. Er tritt ja im Bewußtsein eines jeden weit hinter den Gestaltenschaffer zurück. Und doch: war selbst ein Ruisdael ein größerer Landschafter

als er? Kein Kleinerer vielleicht, aber in seiner Art ist Rembrandt nicht nur der Größte, sondern ein Einziger. Wie tief innen in ihm der Eindruck mit dem Ausdruck, die erfassende Anschauung mit der wiedergebenden Kunstweise verbunden war, das sehen wir, wenn wir seine radierten Landschaften mit seinen gemalten vergleichen. Die radierten bis auf ganz verschwindende Ausnahmen Studien nach der Wirklichkeit im holländischen Tiefland, in die sich auch die Stimmung des Menschen nur unwillkürlich und bis auf so seltene Ausnahmen, wie die „Drei Bäume", nur leise mischt. Die gemalten Landschaften dagegen sind von diesem Genie die Landschaftsträume. Da wellt und türmt und stürmt sich alles zu einer Neuwelt aus Bergen und Wolken auf. Rembrandt ist nie aus dem Tiefland herausgekommen, ganz natürlich also, daß er auch beim Träumen die heimischen Windmühlen und die heimischen Schlagbrunnen selbst in engen Bergtälern sieht. Wen stört das? Wer fragt nach der Geologie dieser Berge, die in Rembrandts Phantasie sofort einzogen, wenn er als Landschafter malte? Wer fragt nach dem Wie und Wo dieser gewaltigen Schlösser und spukenden Ruinen? Sie sind ja aus Traumland. Und sind nichts an sich, sind eben nur Töne in Symphonien der Schöpferfreude aus brausendem Dunkel und singendem Licht.

Wer gereift ist, Rembrandts Kunst als solche zu genießen, der gönne sich's ferner, seine Persönlichkeit als Ganzes zu sehn. Ich kenne nichts Ergreifenderes. Ob sich sein äußeres Leben zur Ruhmeshöhe hob oder in die Leidenstiefen senkte, alles gedieh ihm zur Läuterung. Es war sehr viel Irdisches in ihm, als er begann, und auch an schweren Wirrungen hat es ihm nicht gefehlt. Und doch: wenn bei Einem seine Kunst die Sprache war, so war sie's bei ihm, wenn sie bei Einem aufrichtig war, so war sie's bei ihm, und wenn sie bei Einem ein ununterbrochenes Aufsteigen des innern Menschen zeigt, nun, so tut sie's bei ihm. Wer hat am Augengefälligen größere Freude gehabt, als laut Ausweis der Jugendbilder er, und wer hat das bloß Gefällige zugunsten tieferer Werte vollkommener überwunden, als er? Man vergleiche mit der bunten Herrlichkeit der früheren die stille Größe der späteren Werke. Welcher Weg von den Versuchungen zur Theaterhaftigkeit und Pose, von der noch die frühe „Auferweckung des Lazarus" zeugt, zu der Einfachheit der späteren Grablegung mit der Fackel! Welcher Weg von der Tulpschen Anatomie (und wie hoch stand schon sie) zur Scharwache und dann zu den Stahlmeistern! Welcher Weg von den frühen Bildnissen (und auch sie standen schon hoch) bis zu den letzten! Welcher Weg vor allem von den Selbstbildnissen seiner Jugend mit ihrem Putz und ihrem Nach etwas Aussehen wollen bis zu den reifen und dann bis zu diesen späten, die mit so erbarmungslosem Gleichmut gegen sich selbst Verarmung und Verfall aufzeigen, aber auch ein Wachsen an innerer Größe, das uns in Ehrfurcht erschauern macht!

Wo ist ihres Lebens Spur, die einst Rembrandt im Elend verkommen ließen? Wo ist ihre Spur, die sich einst darüber entrüsteten, er wisse nicht seinen Stand zu wahren und mache sich

zu gemein mit kleinen Leuten? Wo ihre Spur, die das an ihm bis zu einer Art von Aechtung rügten, was wirklich Menschenschwäche war? Aber wieder: war es sein Verdienst, was er uns gab? War es abhängig von seinem Willen? Er spendete Herrlichkeiten, wie der Eichbaum den Samen für Eichbaumgeschlechter: weil er nicht Geringeres geben konnte, als er gab. „Wenn ich mich rühme," hat später ein eitler Dichter gesagt, „rühm' ich dann mich oder in mir den göttlichen Gast?" Rembrandt hat sich, seit er reif ward, in keinem Sinne des Wortes mehr „gerühmt". Wir wissen nicht einmal, ob sein verschwiegener Stolz es ahnte, auf wie Großes er hätte stolz sein können. Gläubige sagen: er ging durchs Leben als der bescheidene Träger einer göttlichen Mission. Ungläubige bestaunen in ihm die Macht des Triebmäßigen im Künstlergenie, das ihnen wie ein untrüglicher Instinkt erscheint. Das jedenfalls fühlen wir alle, daß der Tag, dessen dreihundertste Wiederkehr wir jetzt feiern, zu den größten Glückstagen der menschlichen Kultur gehört. A

„Vorgeschlagen zum Nobelpreis"

Auf unsere öffentliche Einladung (XIX, 17, S. 258) hin hatte Herr Geheimrat Thode die Güte, uns die folgende Antwort zu übersenden:

„Ich weiß nicht, was in den Zeitungen über die Angelegenheit des Nobelpreises berichtet worden ist; der Sachverhalt ist dieser. Im Januar d. Js. wandte sich Herr Max Bewer schriftlich an mich. Er teilte mir mit, Norwegischer Anregung zufolge solle das Nobel-Komitee seine Dichtungen prüfen, und bat mich, diese Prüfung meinerseits zu befürworten. Daraufhin beschäftigte ich mich näher mit seinen Gedichtsammlungen, deren drei: »Göttliche Lieder«, »Künstlerspiegel« und »Lieder aus der kleinsten Hütte« mir schon bekannt waren, und fand sie sowohl dem seelischen Gehalt und Gedankeninhalt als der Form nach einer solchen Empfehlung würdig. Das sich in ihnen ausdrückende innerliche Verhältnis zu den Fragen des Gemütslebens, der Religion und der Kunst, sowie zu unseren großen Genien: Luther, Goethe, Beethoven, Richard Wagner und Bismarck gewann meine volle Sympathie, die dichterische Gestaltung erschien mir lebendig, reich und formgewandt. Ich hatte nicht ein Urteil darüber abzugeben, wer der bedeutendste lebende deutsche Dichter sei — ein Urteil, zu dem ich mich gar nicht berechtigt erkennen würde —, sondern nur darüber, ob Bewers Gedichte im Hinblick auf den Preis geprüft zu werden verdienten. Das mußte ich in bejahendem Sinne entscheiden. Und ich stehe mit meinem Urteil über seine dichterische Begabung nicht allein da. Vielleicht darf ich, ohne andere beachtenswerte rühmende Besprechungen anzuführen, nur daran erinnern, daß 1899 der von der Frankfurter Zeitung ausgeschriebene Goethepreis Bewer zuerkannt ward!

Was seine politische Tätigkeit anbetrifft, so durfte diese in einer solchen Angelegenheit gar nicht in Betracht kommen, und zudem habe ich auch hier, wie sonst, zu erklären, daß ich mit Politik in irgendwelchem Sinne weder je etwas zu tun gehabt, noch heute zu

tun habe, sondern meine Aufgaben ausschließlich auf dem Gebiete wissenschaftlicher und kultureller geistiger Arbeit suche und finde."

Ich darf dem Herrn Verfasser dieses Briefes sicher auch im Namen all unserer Leser dafür danken, daß er nun an Stelle von Gerüchten eine klare Mitteilung gesetzt hat, und ich bezweifle keinen Augenblick, daß er den Ausdruck einer stark abweichenden Meinung im folgenden so sachlich aufnehmen wird, wie er meine öffentliche Bitte aufgenommen hat. Denn nunmehr allerdings bleibt mir nichts übrig, als über die Angelegenheit ausführlicher zu sprechen.

Leider kann ich nur in einer einzigen hier wesentlichen Beziehung Thode beipflichten: Darin, daß die Politik bei dieser Sache aus dem Spiele bleibe. Das wäre freilich auch im Interesse Bewers zu wünschen, denn wenn die Schweden seine Kampfschriften gegen Richter „mit der ganzen Widerwärtigkeit seines gottverlassenen Maulwerks" läsen, wie Bewer im Vorworte sagt, so dürfte sie der Ahlwardt-Ton kaum für ihn als Schriftsteller günstig stimmen, gleichviel, wie sie sich zum Inhalte stellen. Im übrigen sehe ich schon die Tatsachen verschieden an. Es überrascht mich, daß Thode die Preiserteilung durch eine Zeitung wegen eines Festgedichtes für eine irgendwie erwähnenswerte Bestätigung seiner hohen Meinung von Bewer hält, und ich möchte mir die Gegenfrage erlauben: welche irgendwie bedeutende Dichtung ist denn jemals bei solcher Gelegenheit gekrönt worden? Die Ironie des Zufalls will aber noch dazu, daß Bewer selbst erzählt, er habe das Gedicht zwar wie jede literarische Arbeit mit Liebe, aber ohne Begeisterung gemacht, um eben den Preis zu erhalten. Und sonst? Daß „rühmende Besprechungen" irgendwo über jeden erscheinen, der überhaupt Verse herausgibt, weiß Thode ebensogut, wie, daß die vortrefflichsten Denker und Künstler oft schon auf dem Nachbargebiete mit ihrem Urteile hilflos sind. Wie aber die auf literarischem Gebiet Unterrichtenden denken, die wirklich über das Erscheinende einen Ueberblick haben, das beweisen die Literaturgeschichten der verschiedenen Richtungen: so viel ich weiß nicht eine einzige, nicht einmal die von Bartels, den doch Bewers ihm politisch so nahe verwandte Kampflust nur im höchsten Maße günstig voreinnehmen könnte, hat ein anerkennendes Wort für ihn. Einen Ausspruch Thodes verstehe ich schlechterdings nicht, den: es habe sich nicht um die Frage gehandelt, wer der bedeutendste lebende deutsche Dichter sei, sondern um die, ob Bewers Gedichte für den Nobelpreis geprüft werden sollten. Es hat ihn noch kein deutscher Dichter erhalten, wer also sonst als der bedeutendste darf für ihn geprüft werden? Erhielte ihn Bewer, wer sonst als er würde damit dem gesamten Ausland als der würdigste Vertreter der gegenwärtigen deutschen Dichtung vorgestellt?

Je nun: wir haben vielleicht mehrere von annähernd gleichem Wert, und unter diesen bedeutendsten steht vielleicht immerhin Bewer? Und es liegt hier vielleicht doch einmal so, daß all den berufsmäßigen Sichtern dessen, was der Tag an Büchern lobt, den Literaturhistorikern ein heimlicher Kaiser unter den Poeten entgangen ist? Denkt Thode so, mir scheint, dann hätt' er doch außer Bewer die andern mit empfehlen müssen, die seines Erachtens neben ihm in Frage kamen.

Ich möchte aber gegen meinen verehrten Gegner nicht weiter polemisieren. Aber ich darf wohl deshalb seinem Gutachten das meinige gegenüberstellen, weil ich mich des Kunstwarts wie meiner Sammlungen wegen mit Dichtern ja ziemlich viel beschäftigt habe, und so auch mit Bewer.

Das beste, was ich von ihm kenne, scheint mir eine Ballade in den Nordlandliedern zu sein, „Holmgang". Wie hier Deutscher und Däne sich zu Tode kämpfen, das ist knapp, schnell und packend geschildert, und wirklich dichterisch ist der Schluß:

„Die Kähne stampfen in der Flut,
Wie Pferde tun, die treu und gut
  Auf ihren Herren warten;
Ein leiser Wind das Schilf bewegt —
Wie still am Strand die Brandung schlägt,
  Zwei Möven kehren wieder."

Wir haben in der heutigen deutschen Literatur nicht eben viele Balladen, die dieser gleichkämen. Freilich findet sich auch bei Bewer keine zweite. Doch blitzt auch für mein Urteil in seinen Büchern noch dann und wann ein poetisches Gefühl mit einer wirklichen Helle auf, welche es ungerecht erscheinen läßt, daß auch unsre Anthologen und Kritiker in ihrer großen Mehrzahl ihn so völlig ignorieren, da sie sich oft doch mit recht Bescheidenem befassen. Ein Beispiel aus den „Liedern aus der kleinsten Hütte", das „Heilige Nacht" überschrieben ist, spreche für Bewer:

„Wir haben in der stillen Nacht
Die Flügel der Fenster nicht zugemacht,
  Wir schlafen im Weltenraume;
Es ruht dein Haupt auf meinem Arm,
Du liegst an meiner Brust so warm,
  Du atmest kaum im Traume.

Viel tausend Sterne gehen still,
Der liebe Gott im Himmel will,
  Daß alles um ihn lebet;
Ich teile seine süße Lust,
Ich weiß, daß unter deiner Brust
  Ein neues Leben webet."

Ich persönlich muß nun bedauern, daß Bewer diese Weise, schlicht und herzlich Empfundenes schlicht und herzlich zu sagen, nicht mehr gepflegt, daß er ein Bedürfnis gefühlt hat, in ein gedanklich Wichtiges zu kommen, für das seine Kräfte nicht zureichten. Denn ich könnte wohl noch einige Strophen anführen, die Seitenstücke zu den abgedruckten zeigen, aber von den hohen Gedankenwerten, die Thode sieht, hab ich leider auch jetzt bei nochmaligem Durchlesen nichts bei Bewer entdecken können.

Bei solchen Gedichten mit großen Stoffen tritt die Erscheinung zutage, die ich einmal als „Höhendunst" besprochen habe. Wenn

ich an so hehre Begriffe wie Gott und Ewigkeit, wie Vaterland und Tod fürs Vaterland, wie Sieg der Menschenliebe und Durchringen eines Ideals auch nur erinnere, so schweben große Gefühle mit herauf und doppelt leicht, wenn sie sich auf Rhythmen wiegen können. Aber das ist nicht mein Verdienst, sie haften ja schon am Stoff, es ist also nur die Folge jenes stofflichen Interesses, das wir beim Bewerten eines Kunstwerks ganz aussondern müssen, wenn wir prüfen wollen, was wir der Dichtung als solcher danken. Dem Ungeübten fällt das mitunter schwer: Daß wir bei solchen Stoffen sehr leicht den Inhalt für Gehalt nehmen, für vom Künstler selbst geschaffenes Seelengut, das eben erscheint mir als eine der Nebelgefahren beim Höhendunst. Ich will an ein Beispiel aus der Malerei erinnern: wenn Kaulbachs Berliner Museumsfresken jahrzehntelang von der Menge als hochbedeutenden Gehalts gepriesen wurden, während man in Feuerbachs Symposion „nichts fand", und wenn wir Heutigen gerade umgekehrt bewerten, so lag das mit am Höhendunst, in dem man die pathetischen Hohlheiten für lebendige Gestaltungen hielt, weil man die mit den Stoffen selbst verbundenen Gefühle dem Künstler gutschrieb. Ich fürchte, es geht heute bei manchem rednerischen Pathetiker ähnlich, und es erging den Preisrichtern der Frankfurter Zeitung und es geht den anderen Bewunderern Bewers so. Lesen wir dieses doch einmal preisgekrönte Goethegedicht:

„Reifer Sohn der reifen Sonne,
Der in Glanz die Welt getaucht,
Wie des Sommers warme Wonne
Golden jede Frucht umhaucht,
Als ein Sinnbild der Erfüllung
Bot dich uns die Allmacht dar,
Der als Schaffender Enthüllung
Uns des Geistes Gottes war!

In Spinozas Allgedanken
Hat sich früh dein Sinn verträumt,
Bis er sah des Himmels Schranken
Wie durch Zauber fortgeräumt;
Alles schauend, alles liebend,
Wurdest du zum Gott belebt,
Wie der Springquell, der zerstiebend
Wieder auf zum Aether strebt!

Am Gestein in Bergesschluchten,
An den Blumen auf der Flur,
An den Wäldern, an den Buchten
Hing dein Blick an der Natur,
Aber tiefer noch ins Leben
Drangest du der Seelen ein,
Bis das heimlichste Erbeben
Ward ein Teil von deinem Sein!

Spiegel jeder Weltgestaltung,
Echo jeder Qual und Lust,
Stieg in schönerer Entfaltung
Neu die Welt aus deiner Brust:
Dunkle Rätsel wurden klarer,
Worte fand das stummste Leid,
Wundersamer Offenbarer
Du der tiefsten Menschlichkeit!

Mancher Jüngling, der geduldet,
Tröstete an Werther sich,
Manches Mädchen, gramverschuldet,
Gretchen, nannte Schwester dich,
Helden, ihres Volkes Lenker,
Lieh dein Götz das rechte Wort,
Und als Faust setzt mancher Denker
Abends still sein Träumen fort!" usw. —

So geht es noch sieben achtzeilige Strophen weiter, was aber gibt uns eine solche Aufzählung und Umschreibung mehr, als wir von Goethe schon mit uns tragen? Wodurch bereichert und vertieft sie uns, was doch jede echte Dichtung tut? Es sind die alten hergebrachten Vorstellungen von diesem Großen, in Reime gebracht, und wenn wir's gern lesen, so tun wir's ebenso, wie wir eine alt vertraute Gegend, die uns lieb ist, immer wieder einmal gern betreten: ein Verdienst hat dabei dort der Dichter so wenig wie hier der Führer. Wer den Vermittler solcher Vorstellungen deshalb selber im Glanze der Poesie erblickt, versieht sich wie das junge Mädchen, das den Schauspieler liebt, der so viele edle Menschen darstellt. Immerhin ist Bewers Goethegedicht von seinen ähnlichen wohl noch das beste, denn von einem Gestalten, das den Stoff mit eigenem Gehalte erfüllte, kann bei diesen, meinem Gefühle nach, nirgends die Rede sein. Wir begegnen auch da, wo nicht die Reminiszenzen gewichtigeres Fremdgut beimischen, einem durchaus epigonischen Seelenleben. Oder auch einer durch meist sehr schlechte Verse doch nur recht notdürftig verhüllten Nüchternheit, die mit ein wenig oder auch mit viel Schwulst dekoriert ist. Ein Gedicht, „Kaiser und Gott", mag zur Kennzeichnung dieser Gattung genügen:

„An einen Kaiser sind die meisten Schreiben
Gemeine Bettelbriefe nur;
Daß sich vor Gott spielt ab dasselbe Treiben,
Liegt in der menschlichen Natur;
Bei hunderttausend von Gebeten,
Die stürmisch dringen an sein Ohr,
Da kommen sicher neunzigtausend
Private Bettelbitten vor!

Soll Kaiserdank und Gotteshuld
Erwärmend ruhn auf deinen Werken,

Denk nie an dich voll Ungeduld,
Schaff rüstig nur, ihr Reich zu stärken;
Dann neiget sich die Gottheit leise
Und naht und offenbart sich dir;
In unaussprechlich süßer Weise
Wird tief dein Herz vertraut mit ihr,
Denn Gott, der sieht und findet dich
So sicher, wie ein Kaiser sich,
Gleich einem Schmetterling der Blume,
Dem naht, der wirkt zu seines Landes Ruhme!"

Wären Bewers Gedichte zu den literarischen Lebzeiten Paul Lindaus erschienen, so hätten sie diesem sicherlich Gelegenheit zu einer seiner ebenso beliebten wie wohlfeilen „harmlosen Plaudereien" gegeben. Nimmt einem doch der Dichter die Mühe des Satirisierens ab, der so viel von dem ohne Absicht gibt, was wir bei Wilhelm Busch als Kunst bewundern. Denn wenn Bewer auch meint:

„Hold bei allem, was ich fühle,
Quillt aus meiner Brust herfür,
Wie ein Bach sich freut am Wellenspiele,
Meiner Lieder süßes Tüdelühr,"

so wird man doch Verse wie die folgenden nicht allerseits für die echte Poesie halten, als die sie gegeben sind:

„Von einem Lehrer lerne man
Das technisch Allgemeine,"

oder:

„Ach, ein armer Christenmensch
Ist heut übel dran,
Weil er niemals wissen kann,
Was noch werden kann"

oder:

„Und mit vor Angst verwirrten Blicken
Sah er und ward ein Schwein."

oder:

„Was ist ein Kritiker? . . .
Ein dummes Luder,
Nicht eines Trittes mit dem Fuße wert,
Ein Schaf, ein Ochs, sogar ein Pferd."

Und solche Verse, solche Strophen finden sich bei Bewer wirklich hunderte.

Ganz unverständlich wäre mir ohne die Theorie vom Höhendunst, daß man Bewers „Künstlerspiegel" hochschätzen kann. Ich, daß ich's gestehe, habe auch nicht einen einzigen tieferen Gedanken, ja, auch nicht ein einziges Zeugnis darin gefunden, daß hier wenigstens ein Mühen, ein Ringen um die Fragen da ist, daß der Verfasser doch wenigstens die Schwierigkeiten der Probleme sieht.

Was uns Bewers „Künstlerspiegel“ zeigt, scheint mir nichts als die alte Philisterauffassung von Kunst, die sich für stark hält, während sie nur starr ist. Wie viel keimendem Neuen hat sie grade in Deutschland schon das Wasser versagt!

„Gleich schön ist die Natur, so denkt
Des Realismus Jünger,
Die Rose gibt ihm grad so viel,
Wie auf dem Beet der Dünger.“

*

„Mich wundert, daß sie das Alltagsmalen
Noch immer mit hohen Preisen bezahlen,
Was man nicht lebend nimmt geschenkt,
Sich noch gemalt ins Zimmer hängt!“

*

„Am Herzen manches Künstlers zehrt
Der Ehrgeiz wie ein Brand,
Daß, wenn man rings die Großen ehrt,
Nicht er wird mitgenannt.

O fühl dich frei von dieser Qual,
Wenn du nur selbst was bist,
Der Rose ist es ganz egal,
Wie groß der Eichbaum ist.“

*

„Nur der bleibt stets ein Realist,
In dem kein Funken Liebe ist.“

Aber für das Weitergeben von mehreren solchen Oberflächlichkeiten ist unser Raum doch wohl zu knapp. Und wir müssen jetzt eine andre Eigenschaft Bewers erwähnen, weil sie sich immer wieder in ihm vordrängt. Es ist seine bis an die Grenze des Unverständlichen emporgewachsene Selbstüberschätzung. Schon aus dem Künstlerspiegel erfahren wir:

„Wunden, die wie Purpur dunkeln,
Teil ich aus mit meinem Schwert,
Lieder, die wie Sterne funkeln,
Strahl ich über Deutschlands Herd.“

Aber der Ruhm des großen Dichters genügt unserm Bewer noch nicht einmal. Er schreibt ein Poem „Wo ist Gott?“, das in diesen Zeilen gipfelt:

„Dreifach nach ihm sollst du entbrennen:
Such droben ihn, in mir und dir,
Zu lieben ihn, zu dienen ihm,
Ihn zu erkennen,
Sind wir auf Erden hier!“

und sagt dazu in einem Kommentar in Prosa: „Der deutsche Kaiser sprach von der Notwendigkeit der Weiterentwicklung der Religion. Hier ist das lebendige Empfinden Gottes auf drei Punkte ausgedehnt usw." „Wer seinen (dieses Gedichts) Sinn erfaßt, empfängt ein nicht auszulöschendes Gottesgefühl und Gottesglück." Es ist geradezu ein Messias-Bewußtsein, mit dem er seine Bedeutung einschätzt:

„Bei mir ist links, bei mir ist rechts,
Denn ich steh in der Mitte
Und seh des wandelnden Geschlechts
Weit abgeirrte Schritte.
Ich richte neu mit Christi Stab
Den Weg den dunkeln Seelen,
Ich seh das Licht, ich seh das Grab,
Mein Vaterland mag wählen!"

Die letzte Unerquicklichkeit, von der wir zu sprechen haben, ist andrer Art. In einem eigentümlichen Mißverhältnis zu solchen Höchstgefühlen steht nämlich die Propaganda, die Bewer sich selber angedeihen läßt. Ich rechne hierzu nicht die Selbstbildnisse, die er seinen neueren Gedichtbüchern vorsetzt. Ich will die reichliche Verbreitung von Reklamematerial über sich selbst aus dem Spiel lassen. Auch die bis zur Ermüdung wiederholte Ausnützung der von Bismarck ihm wie Tausenden gespendeten Höflichkeitsformeln. Streiten wir auch nicht darüber, ob die Tatsache, daß jemand von einer Zeitung anderer politischer Richtung für ein Gedicht einen Preis bekommt, so wichtig ist, daß sie eine eigene umfängliche Broschüre und immer neue Erinnerungen daran lohnt. Bei all dem liegt ja wenigstens etwas Geschehenes zugrunde. Läßt aber Bewer in Anzeigen, die eine Vorlesung ankündigen, das „Vorgeschlagen zum Dichter-Nobelpreis" mitdrucken, so erinnert das doch wohl an falscher Stelle an das „Angemeldet zum Patent", und wenn wir jetzt erfahren, daß er selbst auf die Suche nach den zwei Professoren gegangen ist, die ihn vorschlagen sollten, so wirkt auch dies wohl nicht auf alle erquicklich. Doch ist Bewer noch in weiterer Ausdehnung Geschäftsmann. Eine bekannte Tageszeitung hat eine Annoncenabteilung, die, wie das Blatt einmal in seinen Insertionsaufforderungen mit edler Naivität pries, in der Druckeinrichtung dem redaktionellen Teil zum Verwechseln ähnele, mit andern Worten: was dort inseriert wird, das halte der harmlose Leser für objektive Rezensionen. Dort treffen wir auch auf eine Empfehlung Bewers. Max Bewers „Künstlerspiegel enthält 190 Kunstsinnsprüche voll tiefer Weisheit, voll schlagender Drastik und gleichzeitig von philosophischer Mystik. Zu bewundern ist die vollendete Form." Eingerückt ist dieses Lob vom Goetheverlag in Laubegast-Dresden. Inhaber des Goethe-Verlags ist nach Ausweis des amtlichen Buchhändler-Adreßbuchs Max Bewer.

Man stelle sich vor, wie derartige Menschlichkeiten erscheinen würden, nachdem Max Bewer vor Europa, vor der zivilisierten Welt

den Nobelpreis erhalten hätte. „Das ist also euer bester Dichter?" Welch eine erste Freude für alle, die den deutschen Geist gering schätzen!

Dann aber ginge man ernsthaft ans Nachprüfen, auf welche Verdienste hin denn eigentlich diese Präsentation erfolgt sei. Ja, wo fände man diese Verdienste?

Ein Kunsthistoriker und ein Germanist brauchen nicht Sachverständige in literarischen Dingen zu sein, es ist nicht nötig, daß sie die hunderte kennen, die heute in Deutschland bessres als Bewer dichten. Aber sie sollten doch wenigstens wissen von Lyrikern wie Greif oder Liliencron, Jensen oder Heyse, Falke oder Dehmel, die sie zurücksetzen, indem sie Bewer empfehlen. Und mußte der empfohlene deutsche Dichter denn gerade ein Lyriker sein? Von den Dramatikern zu schweigen: Wilhelm Raabe lebt noch und Karl Spitteler auch. Kann es denn irgend einen Gebildeten geben, dem ein Max Bewer mehr gilt als Wilhelm Raabe oder Karl Spitteler? Ich muß gestehen, ich schäme mich ein wenig für unsre literarische Kultur, daß diese Empfehlung bei uns möglich ist. Ich schäme mich darüber, daß ich in dieser Zeitschrift so viele Seiten diesem Gegenstand widmen mußte, und mußte das doch, wollte ich auch begründen. Aber die Erteilung des Nobelpreises an Bewer würde unsre literarische Kultur im Auslande lächerlich machen. Und damit auch dem Ansehen des Deutschtums als solchem einen Schlag versetzen, den wir um so schwerer empfinden müßten, als er nicht verdient wäre. A

Stimmen der Völker in Liedern *

2. Das Niederländische Volkslied

Zu Rembrandts Geburtszeit waren seine Landsleute eben im Begriff, auch ein ruhmvolles Kapitel der abendländischen Musikgeschichte abzuschließen. Nur auf den Zinnen der Prager Burg Kaiser Rudolfs des Zweiten ruhte noch ein letzter heller Abendglanz des Ruhmes, der durch ganze zwei Jahrhunderte aus voller Sonnenhöhe über Europas Tonkunst gestrahlt hatte. Zwar wurde im 17. Jahrhundert, wie die Bilder der Maler bezeugen, in den Niederlanden noch immer frischfröhlich musiziert, zumal instrumentaliter, wie man damals sagte. Aber die Reihe der großen schaffenden Meister der Vokalkunst war im Norden beschlossen, die musikalische Vorherrschaft ging fortan auf Italien über. Mag die alte niederländische Musik dem Kenner heute noch so lebensvoll und lebenswürdig erscheinen: für unsere Zeit ist sie tot, daran vermögen auch gelegentliche Aufführungen, die von Liebhabern veranstaltet oder veranlaßt werden, leider wohl nichts zu ändern. Das Volk weiß wenig davon, hat kein Verlangen darnach, und man kann noch immer nicht sagen, ob es den Erweckungsbestrebungen der Gegenwart je gelingen wird, etwas von jener großen Kunst wenigstens für die musikalisch gebildeten Kreise zurückzuerobern.

Glückte das aber der Kunstmusik der alten Niederländer selbst

* Vgl. Kw. XIX, 9.

in ihren anmutigsten Schöpfungen, wie Orlando Lassos „Landsknechtständchen" und „Echolied" bisher nicht, einigen volkstümlichen Liedern jener Zeit ist es überraschend schnell gelungen. Sie stammen aus den Freiheitskriegen der Niederlande gegen Herzog Alba, also aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und Adrian Valerius hat sie ein Menschenalter nach Lassos Tode in seinem Geschichtsbuche „von den vornehmlichsten Schicksalen der siebzehn niederländischen Provinzen seit dem Beginne der vaterländischen Nöte bis auf das Jahr 1625" (in welchem er starb), aufgezeichnet. Es ist das Verdienst Eduard Kremsers, sie 1877 hervorgeholt, bearbeitet und (bei F. E. C. Leuckart in Leipzig) herausgegeben zu haben. Die Männergesangvereine griffen schnell nach diesen dankbaren Nummern, denen, als sie das Interesse Kaiser Wilhelms II. erregten, auch Schulen und Haus geschwind die Pforten öffneten. Heute bedürfen sie des Schutzes von oben nicht mehr, sie behaupten sich, zumal seit Budde sie völlig eingedeutscht hat, durch ihren eigenen Wert. Der Kunstwart hat zu wiederholten Malen und auch mit Notenbeilagen auf diese Melodien hingewiesen (XIV, 13, XV, 12), aus denen so viel gesunde Kraft, so viel unverzagter Mut, so viel warme Heimatliebe, so viel Würde und Gottvertrauen spricht. Ob man sie als öffentliche Festgesänge oder als gehaltvolle Hausmusik genießt: man kann ihrer kaum je überdrüssig werden. Sie rufen alle ernsten, kernigen, mannhaften Empfindungen in unserer Seele auf, kurzum: sie sind in unsern Tagen der hohlen „patriotischen" Phrase in ihrer Echtheit und Fülle wahre kulturtragende Kleinodien der Musik. Dabei zeigen sie, wie wenig es mit der üblichen theoretischen Unterscheidung von Volksliedern und volkstümlichen Liedern in der Praxis auf sich hat. Denn wenn das Kennzeichen des Volksliedes der zufällige Umstand ist, daß man den Namen seines Urhebers nicht kennt, so dürfen wir die „Altniederländischen" nicht als eigentliche Volkslieder ansehen. Nur die Melodien wären in diesem Sinne „Volksgut", die Texte sind meist von bestimmten Personen, deren Namen wir wissen, auf vorhandene Weisen gedichtet. So ist für das berühmte Lied „Wilhelmus von Nassauen" der Minister Wilhelms von Oranien, der gelehrte Psalmenübersetzer Philipps van Marnix als Verfasser nachgewiesen. Es scheint eben alles nur darauf anzukommen, daß der Dichter sich im Augenblick des Schaffens ganz eins fühlt mit dem Volksempfinden, damit ein rechtes Volkslied entstehe. Auch für meine Annahme der dichterischen Zeugungskraft einer Volksmelodie (Kw. XIX, 1) sprechen diese Lieder und schränken damit die unter gewissen Bedingungen, zumal beim Kunstlied, zutreffende Norm ein, daß man fertigen Weisen ohne Schädigung des künstlerischen Wertes keine neuen Worte unterlegen dürfe. Der Vorgang ist vielmehr so: die Melodie entsteht unmittelbar aus oder besser gesagt: mit einem Volksgedicht. Ist sie aber erst gebildet, dann wirkt die fertige Weise ihrerseits erregend auf die poetische Phantasie und schafft aus sich heraus weitere Verse, ja neue Lieder. Die ursprünglichen Texte der altniederländischen Volkslieder sind nicht auf uns gekommen. Darum erscheint uns hier Wort und Weise untrennbar verwachsen. Mit Recht. Denn es handelt sich hier nicht um eine mechanische

Unterlegung von neuem Text, sondern um die Neugeburt eines neuen Gedichtes aus dem Geiste der gewählten Melodie.

Aber mit den altniederländischen Volksliedern, deren Besprechung in ein Rembrandt-Heft am dringendsten gehören würde, können wir uns angesichts unsrer früheren Aufsätze und Noten ja heute nur kurz beschäftigen; die Hauptsache ist, daß wir an erster Stelle an sie erinnern. Wenden wir uns nun den südlichen Provinzen zu, die zunächst noch katholisch und spanisch blieben und deren künstlerischer Hauptgenius nicht Rembrandt, sondern Rubens heißt. Zweihundert „Chansons populaires des Provinces Belges“ hat Ernst Closson in Brüssel harmonisiert und sie beim Verlag Otto Junne in Leipzig herausgegeben. Mehr als die Hälfte davon ist vlämisch; der Rest stammt aus den wallonischen Landschaften. Eine Entdeckung wie die Lieder des Valerius wiederholt sich auf demselben Boden natürlich nicht, aber würdige Brüder ihrer Vorgänger sind diese vlämischen Gesänge doch. Die Familienähnlichkeit ist auffallend. Darf man darnach auf den Charakter des Vlämentums schließen, so steckt darin ein unverwüstliches Beharrungsvermögen, eine herzhafte Sinnlichkeit. Nichts Mattes, Weichliches oder Gedrücktes. Da gibt es Vaterlandslieder wie „Helft euch selbst, so hilft euch Gott“ (Nr. 2) oder „O Niederland, behüt dein Sach'“, die noch aus dem Freiheitskriege stammen und die in Benoits Vlämenlied (Nr. 7) bis auf unsere Tage kräftigen Widerhall wecken. Man vergleiche damit das Vaterlandslied von Volckx, ein Entartungsprodukt, das manchmal einen Stich ins Alpine nimmt und glücklicherweise als vereinzelte Ausnahme dasteht. Hierauf folgen einige prächtige lokale Lieder wie das vom Walfisch (Nr. 11), vom Roß Bayard in Dendermond (Nr. 12), einige sehr schöne Weihnachtslieder (18, 19, 24). Ich hebe noch heraus das hübsche Rommelpotlied zum Umsingen am Dreikönigstage (Nr. 30), das uralte Auswandererlied „Nach Ostland wollen wir fahren“ (Nr. 32) voll entschlossenen Ernstes; das wundervolle, schlicht und warm empfundene Scheidelied „Ich sag ade“ (Nr. 59), das unsre Notenbeilage als Probe mitteilt; einige sehr liebenswürdige Liebeslieder wie „Schön Lieb“, „Heil der Liebe“, „Lieb Betty“ (Nr. 63, 65, 66); ein paar Scherzlieder wie das „Vom gefälligen Ehemann“ (Nr. 73) oder das Preislied auf das Schwein (Nr. 84). Einblick in das Volksleben geben das Lied der Kabeljaufischer bei der Abfahrt nach Island, das Lob des Spinnrads oder das Tabaklied. Artige Kinderlieder wie „Marie-Katrin“, „Klein Knuffel-Marianne“, das „Kindchen“, das Lied von den vierzehn Engeln, das Wiegenlied sind nichts als niederländische Fassungen von Liedern, die auch in Westdeutschland sehr verbreitet sind.

Die Bearbeitung Clossons finde ich vorzüglich. Vielleicht irre ich mich, wenn ich mich in die vielen B-Tonarten nicht gleich hineinfinden und nur zwangsweise z. B. zu einem „Wilhelmus von Nassauen“ in As-dur verstehen kann. Vielleicht liegt darin gerade eine Feinheit, vielleicht kommt darin der vlämische Volkscharakter zum Ausdruck, der zwar nie weichlich wird, aber auch nichts Hartes und Kantiges hat. Es ist wie mit der leiblichen Erscheinung der Vlamen, deren Muskeln und Sehnen auf den Bildern ihrer Maler

mitunter etwas gepolstert und gerundet scheinen. Die alten Niederländer sangen die Wilhelmusmelodie noch im schlanken G-dur, das zugleich auf ihren französischen Ursprung zurückdeutet.

Dieser französische Einschlag hat überhaupt dem vlämischen Wesen jenes Gegengewicht verliehen, dessen es bedurfte, um nicht im ruhigen Behagen zu ersticken. So paart sich dank der Mischung des Blutes nun Ernst und Munterkeit, Kraft und Anmut. Eine ganze Reihe französischer Volkslieder sind von ihren germanischen Nachbarn an der Schelde übernommen worden und geben nun Clossons Sammlung Abwechslung und Gegensatz. Wie allerliebst ist das Scherzlied nach dem französischen Glockenspiel (Carillon) zu Dünkirchen! Oder wie scharmant die Romanze von den drei Tambours! Den wallonischen Teil der Sammlung zu betrachten, behalte ich mir für später vor. Auch er birgt Perlen von Volksliedern. Und mir scheint, daß der Verlag, wenn er eine deutsche Ausgabe dieses schönen Werkes veranstaltete, damit in Deutschland sehr viel Anklang fände. Denn die Niederländer stehen uns so nahe, daß wir uns leicht in ihre Gefühlswelt versenken, und sie sind anderseits uns fern und eigenartig genug, um doch auch den Reiz der Neuheit zu zeigen. R B

Die Dresdner Kunstgewerbeausstellung*

Wenn sich eine Stadt und ihre Künstlerschaft entschließt, eine Kunstgewerbeausstellung zu veranstalten, so handelt es sich um einen Entschluß von ganz anderer Tragweite, als die meisten anderen Ausstellungen ihn mit sich bringen. Bei einer Kunstausstellung z. B. stehen wir vor einem Unternehmen, dessen Ausstellungsgegenstände vorhanden sind, ob die Ausstellung stattfindet oder nicht, und ihre Aufgabe besteht darin, diese Gegenstände möglichst künstlerisch wirksam und erzieherisch vor Augen zu führen. Bei einer Kunstgewerbe-Ausstellung dagegen, wenigstens, wenn ihre Ziele so aufgefaßt werden, wie das in Dresden versucht ist, müssen die Gegenstände zum größten Teil eigens für die Ausstellung angefertigt werden. Gelingt es, sie im großen Stile durchzuführen, so müssen hundert schaffende Hirne, tausend schaffende Hände für diesen Zweck eigens in Bewegung gesetzt werden, so müssen riesige Summen im Vertrauen auf das Unternehmen und seinen Erfolg in Kunstarbeit umgesetzt werden, so muß die ganze individuelle handwerkliche und schöpferische Kraft eines Landes zu diesem einen vorübergehenden Zweck in eine gesteigerte Produktion versetzt werden, die, wenn das Werk wirklich gelingen soll, das äußerste darstellt, was in dieser Hinsicht vom unternehmenden Künstler und unternehmenden Produzenten geleistet werden kann.

Diesen Zustand gesteigerten künstlerischen Wagemutes hervorzurufen, ist eine schwerwiegende Verantwortung, und keine Stadt

---

* Die dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung, die gegenwärtig in Dresden stattfindet, ist das große Ereignis dieses Jahres auf dem Gebiete der angewandten Kunst. Wir bringen deshalb statt einer kurzen Besprechung hier zunächst die Ausführungen eines der Hauptbeteiligten an dieser Riesenleistung über die Gedanken, die sie leiteten. Einige Kritik soll folgen. A

und keine Künstlerschaft kann diese Verantwortung auf sich nehmen, wenn sie nicht mit dieser Veranstaltung ein klares Ziel verfolgt, ein Ziel, hinaus über den Zweck, einmal wieder eine Ausstellung, zur Abwechslung eine Kunstgewerbe-Ausstellung zu veranstalten, die den Beschauer für wenige Stunden interessiert, ein Ziel, das liegt in dem Versuch, für das ganze Gebiet, dem die Ausstellung dient, Fragen fruchtbringend zu klären, die nur der große, vergleichende Ueberblick klären kann. Eben wegen dieser großen wirtschaftlichen Verantwortung sind große Kunstgewerbe-Ausstellungen so selten gewesen. Vor siebzehn Jahren war in München die zweite deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung und vor dreißig Jahren die erste in der gleichen Stadt. Und diese beiden Vorgängerinnen kamen, weil sie ganz bestimmte Aufgaben zu erfüllen hatten. Die erste hatte eine nationale Idee zum Durchbruch zu bringen. Die wissenschaftliche Stilentwicklung hatte das Interesse der Künstler aus der eigenen Heimat in glänzende fremde Sonnengefilde gelockt, der Sinn für die Reize und Eigentümlichkeiten des heimatlichen Bodens war dadurch verwischt, der Hinweis auf „unserer Väter Werke" sollte unserem kunstgewerblichen Leben wieder nationalen Boden geben, damit war der erste Schritt zu einer eigenen Weiterentwicklung getan. Die zweite deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung war sozusagen die Probe auf das Exempel, das die erste aufgestellt hatte; sie zeigte, wie alle diese neuen Anregungen sich zu entwickeln begannen, und stellte stilistisch vor allen Dingen fest, wie die deutsche Renaissance, die man als nationalste Note vor allen Dingen anschlug, allmählich nicht ausreichte. Man erweiterte ihre Grenzen, indem man in die freiere Gestaltungswelt des deutschen bürgerlichen Barocks mit all seinen liebenswürdigen Schattierungen herüberrückte. So konnte man sehen, daß in der Stilfrage noch kein Abschluß gefunden war, alles war noch in Bewegung. Und seit jener Zeit hat nun ein unablässiges Wogen sowohl auf dem wirtschaftlichen wie auf dem Geschmacksgebiete des Kunstgewerbes eingesetzt. Allmählich sind daraus zahlreiche neue Fragen aufgetaucht, die noch der Antwort bedürfen. Die dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung muß versuchen, an dieser Antwort zu arbeiten.

Welches sind diese Fragen? Sie sind nicht immer leicht zu formulieren. Aus ihrer Fülle aber tauchen zwei verschiedenartige Gruppen von Problemen hervor, eine Fragenreihe, die mit den wirtschaftlichen Momenten neuartigen Produzierens zusammenhängt, und eine Fragenreihe, die mit den ästhetischen Momenten freien künstlerischen Schaffens zusammenhängt. Die erste, wirtschaftlich bedingte Frage bezieht sich auf das Verhältnis des Kunsthandwerks zu dem großen neu entwickelten Gebiete des Kunstgewerbes, der Kunstindustrie. Die zweite bezieht sich auf den Versuch unserer Tage, einen eigenen Geschmack ohne bewußte Anlehnung an historische Vorbilder zu verfolgen. Beides sind neu aufgetauchte, verwickelte Fragen, und beides sind Kulturfragen von einschneidender Bedeutung. Bei der ersten handelt es sich um eine wirtschaftliche Frage, die ästhetische Konsequenzen hat, bei der zweiten um eine ästhetische Frage, die wirtschaftliche Konsequenzen hat. Um diese Probleme nach Kräften

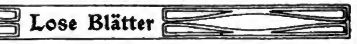
zu klären, ist die Ausstellung angelegt, und dieser Versuch der Klärung ist ihr eigentlicher Zweck über die Kunstschau als solche hinaus.

Betrachten wir diese beiden Probleme etwas genauer. Daß das Einsetzen der Industrie mit ihren schnelleren und billigeren Produktionsverfahren, die an die Stelle früherer Handarbeit traten, eine der hauptsächlichsten Ursachen war für die verworrenen Zustände des kunstgewerblichen Bildes im 19. Jahrhundert, ist eine neuerdings oft geschilderte Tatsache. Wir Deutsche haben diesen Grund verhältnismäßig spät erkannt, wir suchten ihn lange in abstrakt-ästhetischen Stilfragen. Die Engländer erkannten ihn etwa 40 Jahre früher, und die Bedeutung Ruskins liegt darin, unablässig dafür gesorgt zu haben, daß das Bewußtsein allgemein wurde, daß es sich bei der kunstgewerblichen Degeneration des 19. Jahrhunderts nicht zuerst um eine ästhetische, sondern zuerst um eine wirtschaftliche Frage handelte.

Die erste Folge dieser Erkenntnis war in England von seiten der Künstler ein Kampf gegen die Maschine. Der Kreis, der sich um Morris scharte, tat sie in Acht und Bann und suchte im Gegensatz zu ihr eine Kultur der reinen Handarbeit wieder aufzurichten. Das war der erste Schritt; man gewann den Sinn wieder für das, was man eine Zeitlang glaubte, durch Maschinenarbeit ersetzen zu können, und deshalb fast verloren hatte: für den Reiz der persönlichen Arbeit. Man hatte wieder einen Maßstab für Qualität. Damit war aber den Fragen der Zeit gegenüber noch nichts gelöst. Wir wissen heutzutage, daß sich durch den kleinen Kreis der Konsumenten edler aber kostspieliger Handwerkskunst der geschmackbestimmende Siegeszug des Maschinenproduktes nicht aufhalten, ja nicht einmal in seiner Bahn beeinflussen läßt, und wir tun deshalb den zweiten Schritt, wir rufen nicht mehr zum Kampf *gegen* die Maschine, sondern zum Kampf *im Bunde* mit der Maschine. Zum Kampf wogegen? Im ersten Augenblicke möchte es scheinen, als sei jeder Bund mit der Maschine gleichbedeutend mit einem Kampf gegen das Handwerk. Man ist gewöhnt worden, den Gegensatz zwischen dem mechanischen und persönlichen Betriebe der Herstellung in der Kunst als einen unversöhnlichen zu betrachten, und erst allmählich erkennt man, daß dieser Gegensatz vielleicht nur eine Uebergangserscheinung ist, und daß beide, Kunsthandwerk und Kunstindustrie, Platz genug nebeneinander haben können.

Diese versöhnliche Weisheit ist allerdings nur unter ganz bestimmten Gesichtspunkten stichhaltig, nämlich nur, wenn man in der Weiterentwicklung nicht die Aehnlichkeiten, sondern die Verschiedenheiten zwischen Kunsthandwerk und Kunstindustrie betont und zur Richtschnur ihrer Durchbildung macht. Fritz Schumacher

(Schluß folgt)



Lose Blätter

Aus Frederik van Eedens „Kleinem Johannes“

Vorbemerkung. Wir haben den Leser auf das sehr merkwürdige Buch eines Holländers aufmerksam zu machen, das eben deutsch erschienen ist. „Der kleine Johannes“ heißt es selber, sein Verfasser heißt Frederik van Eeden. Wirklich ein sehr merkwürdiges Buch: ein Beieinander und Durcheinander von Phantastik und Wirklichkeit, von Traum und Klarsinn, von Darstellung und Redekunst, immerfort „unwahrscheinlich“ und doch oft tief wahr, auf alle Fälle sehr talentvoll und geboren aus der Sehnsucht nach einem reineren und reicheren, gerechteren und höheren Dasein. Der kleine Johannes, bei Beginn der Geschichte zwölf Jahre alt, entpuppt sich allmählich als so etwas wie ein Faust in Knabenschuhen, der in den bunten Wirrsalen der Tages- und Nachtwelt wacker herum träumt, grübelt, irrt und strebt. Der Verfasser sucht dabei die Gelegenheit, seine eigenen Ideen in lebhaften Schilderungen zu veranschaulichen. Findet er sie auch, und weiß er sie wirklich ganz als Poet auszunutzen? Ein zwölfjähriger Junge, der in vier bis fünf Jahren gerade zum Jüngling heranwächst und währenddem nicht nur erkennt, wie unvollkommen unser Menschenleben ist, sondern auch, wie erhaben und beseligend es einst gewesen ist und später wieder sein wird, geht eigentlich selbst über das Maß der Wunderkinder hinaus. Freilich hilft ihm dabei Er, Markus, der „Bruder“ genannt, etwas wie ein Heiland, und helfen ihm außerdem Geister und Geisterchen bis zu dem großen „Es“, dem Teufel in allertiefsteigener Person. Schade, daß durch alle Lebens- und Schauensfrische doch immer wieder ein zu absichtliches „das bedeutet dies und das“ durchschimmert, mit andern Worten: daß des Verfassers Kraft bei weitem noch nicht zugereicht hat, alle seine Begriffe und Gedanken wirklich zu gestalten. Aber wir müssen achten auf ihn, er gehört zu unsern Hoffnungen. Und schon dieses sein Buch verspricht nicht allein, es gibt auch schon viel. Oft immerhin auch schon als Gestaltung. Beispiele dafür in unsern Proben. Oft mit überraschend einfachem eindringenden Wort. Ein Beispiel dafür noch außer Einigem, was Markus in unsrer Probe sagt: „Das Höchste und Herrlichste, was ihr euch wünschen könnt, das ist immer noch armselig und traurig im Vergleich zu dem, was ihr durch ruhige und standhaft wollende Liebe erreichen könnt“ . . .

Den Holländern gilt Frederik van Eeden für eine Größe ihrer Literatur, während wir Deutschen noch kaum von ihm wissen. Er ist 1860 geboren und hat sich ernst bemüht, seine Gedanken zur sozialen Besserung auch durch die praktische Tat in Wirklichkeit umzusetzen. Dem „Kleinen Johannes“ ist schon ein „Johannes Viator“ gefolgt, den dritten Band aber, dem unsere interessantesten Proben entnommen sind, kennen trotzdem die Holländer erst aus einer Zeitschrift, da die deutsche Buchausgabe aus urheberrechtlichen Gründen (bei Schuster und Löffler in Berlin) vor der holländischen erschienen ist.

Wer von der „Handlung“ erzählen wollte, müßte seinem Bericht viele Körner Salzes aufstreuen. Wir versuchen es gar nicht erst, da es entbehrlich ist. Unsre Proben sind auch ohne das ziemlich ebensoweit verständlich, wie sonst. Etwas beweisen sie so nebenbei auch: einseitig ist dieses Talent nicht.



Da gelangte er an einem sonnigen Lenzmorgen zu dem Teich und dem Hause. Die Fenster waren alle weit geöffnet. Sollten da wohl Menschen ihren Einzug gehalten haben?

Der Vogelkirschbaum, der am Ufer des Teiches stand, war schon über und über mit zarten Blättchen bedeckt, und alle Zweige hatten feine grüne Flügelchen bekommen. Auf dem Rasen vor dem Vogelkirschbaum lag ein Mädchen. Johannes sah nur ihr hellblaues Kleid und ihr Blondhaar. Ein Rotkehlchen, das auf ihrer Schulter saß, pickte aus ihrer Hand.

Da plötzlich wandte sie den Kopf und blickte Johannes an.

„Guten Tag, Kleiner," sagte sie und nickte ihm freundlich zu.

Wiederum durchzuckte es Johannes vom Scheitel bis zur Sohle. Das waren Windekinds Augen, das war Windekinds Stimme.

„Wer bist du?" fragte er. Seine Lippen zitterten vor Rührung.

„Ich bin Robinetta! Und dies hier ist mein Vogel. Er wird sich nicht vor dir fürchten. Liebst du die Vögel?"

Das Rotkehlchen fürchtete sich nicht vor Johannes. Es flog ihm auf den Arm. Das war genau so wie einst. So mußte dieses blaue Wesen also doch wohl Windekind sein.

Und nun erzähle mir mal wie du heißt, Kleiner," sagte Windekinds Stimme.

„Kennst du mich nicht? Weißt du nicht, daß ich Johannes heiße?"

„Wie sollte ich das wohl wissen?"

Was hatte das zu bedeuten? War es doch die wohlbekannte süße Stimme! Waren es doch die dunkeln himmelstiefen Augen!

„Warum siehst du mich so an, Johannes? Hast du mich je zuvor gesehen?"

„Ja, ich glaube wohl."

„Das hast du sicherlich geträumt."

Geträumt? dachte Johannes. Sollte ich denn all das andere geträumt haben? Oder träume ich jetzt?

„Wo bist du geboren?" fragte er.

„Sehr weit von hier, in einer großen Stadt."

„Bei Menschen?"

Robinetta lachte.

Es war Windekinds Lachen. „Ich glaube es wohl. Du nicht?"

„Ach ja, ich auch."

„Tut dir das leid? Hast du die Menschen nicht gern?"

„Nein, wer sollte die Menschen denn wohl gern haben?"

„Wer? Aber Johannes, du bist wirklich ein komischer Bursche. Hast du die Tiere denn lieber?"

„O ja, viel lieber — und die Blumen auch."

„Eigentlich geht's mir zuweilen auch so. Ein einzelnes Mal. Aber es ist nicht gut. Wir sollen die Menschen lieben, sagt Vater."

„Weshalb ist das nicht gut? Ich liebe den, den ich lieben will, ob es gut ist oder nicht."

„Pfui, Johannes, hast du denn keine Eltern oder sonst jemanden, der für dich sorgt? Und hast du wirklich niemanden lieb?"

„Doch," sagte Johannes nachdenklich, „meinen Vater habe ich lieb, aber nicht, weil er gut ist, und auch nicht, weil er ein Mensch ist."

„Aber warum denn?"

„Das weiß ich nicht — weil er nicht so ist wie die anderen Menschen, weil auch er die Blumen und die Vögel liebt."

„Das tue ich auch, Johannes, das siehst du ja." Und dabei sprach Robinetta dem Rotkehlchen, das auf ihrer Hand saß, freundlich zu.

„Das weiß ich," sagte Johannes. „Und dich habe ich auch sehr lieb."

„Jetzt schon? Das geht aber schnell," meinte das Mädchen lachend. „Wen hast du denn eigentlich wohl am liebsten?"

„Wen? . . ." Johannes zögerte. Sollte er Windekinds Namen nennen? — Die Furcht, daß dieser Name ihm Menschen gegenüber entschlüpfen könne, war unzertrennlich von all seinem Denken. Und dennoch — war dieses blonde Wesen in dem blauen Kleidchen nicht Windekind? Wer sonst hätte ihn wohl so ruhig und glücklich machen können?

„Dich," sagte er plötzlich, und dabei senkte er einen langen Blick in die tiefen Augen. Mutig wagte er diese vollkommene Hingebung, aber ein wenig ängstlich war er trotzdem, und wartete voller Spannung, was für eine Aufnahme seinem kostbaren Geschenk wohl bereitet würde.

Wiederum ließ Robinetta ihr helles Lachen erschallen; zugleich aber faßte sie seine Hand und ihr Blick ward nicht kühler, ihre Stimme nicht minder innig.

„Ei, Johannes," sagte sie, „womit habe ich denn das so rasch verdient?"

Johannes antwortete nicht, sondern schaute sie nur unablässig an mit stets wachsendem Vertrauen. Robinetta stand auf und legte den Arm um Johannes' Schulter. Sie war größer als er.

So wandelten sie durch den Wald und pflückten große Büsche Schlüsselblumen, bis sie sich gänzlich hätten verstecken können hinter dem Berge gelber Blüten. Das Rotkehlchen flog mit ihnen von Ast zu Ast und schaute sie mit seinen glänzenden Aeuglein an.

Sie sprachen nicht viel, sondern blickten sich nur hin und wieder verstohlen von der Seite an. Sie waren beide erstaunt über ihre Begegnung und halb im Ungewissen, was sie wohl voneinander zu halten hätten.

Allein Robinetta mußte alsbald heim — es tat ihr leid.

„Jetzt muß ich fort, Johannes. Aber willst du nicht ein ander Mal wieder mit mir spazieren gehen? Du bist wirklich ein netter Bursche," sagte sie beim Abschiednehmen.

„Wiet! Wiet!" machte das Rotkehlchen und flog hinter ihr her.

Als sie verschwunden und nur ihr Bildnis noch bei ihm zurückgeblieben war, zweifelte er nicht mehr daran, wer sie sei. Sie war dieselbe, der er seine ganze Freundschaft geschenkt; der Name „Windekind" klang ihm matter in den Ohren und ward allmählich eins mit Robinetta.

Und um ihn her ward alles wieder so, wie es zuvor gewesen. Die Blumen nickten lustig, und ihr Duft vertrieb ihm die wehmütige Sehnsucht nach seinem Daheim, die er bisher empfunden und fleißig genährt hatte. Inmitten all des zarten Grüns in der linden, lauen Lenzesluft fühlte er sich plötzlich heimisch wie ein Vogel, der sein Nest gefunden hat. Er mußte die Arme ausbreiten und tief aufatmen; so glücklich war er. Auf dem Heimweg schwebte die lichte, blaue Gestalt mit dem Blondhaar vor ihm her, immerfort

vor ihm her, wohin er auch schauen mochte. Es war, als habe er in die Sonne geschaut und als begleite das Sonnenbild seinen Blick allüberall.

Von jenem Tage an ging Johannes an jedem schönen Morgen zum Teich herüber. Er ging in aller Frühe, sobald er von dem Gezwitscher der Spatzen geweckt wurde, die in den Efeuranken vor seinem Fenster beisammen saßen, und von dem Pfeifen der Stare, die sich in dem jungen Sonnenschein tummelten. Dann eilte er behende durch das feuchte Gras bis an das Haus und wartete dort hinter den Fliederbüschen, bis sich die Glastüre öffnete und er die lichte Gestalt auf sich zukommen sah.

Dann durchstreiften sie den Wald und die Dünen, welche den Wald begrenzten. Sie plauderten über alles, was sie sahen, über die Bäume und die Pflanzen und die Dünen. Den Johannes überkam ein ganz seltsames schwindelähnliches Gefühl, während er neben ihr herging; ab und zu glaubte er wiederum so leicht zu sein, daß er durch die Lüfte hätte fliegen können. Allein das geschah niemals. Er erzählte die Geschichten, die er durch Windekind von den Blumen und den Tieren wußte. Doch er vergaß, wie er sie gelernt, und Windekind war nicht mehr für ihn, bloß noch Robinetta. Er war selig, wenn sie ihn anlächelte und er in ihren Augen Freundschaft las, und er sprach zu ihr, so wie er früher zu seinem Hündchen gesprochen: — Und alles, was ihm einfiel, sagte er ihr, ohne Scheu und ohne Zögern. Während der Stunden, da er sie nicht sah, gedachte er ihrer, und bei jeder Arbeit, die er verrichtete, fragte er sich, ob Robinetta das wohl gut und schön finden würde.

Und sie selber schien stets so erfreut, wenn sie ihn sah; dann lächelte sie und ging eiligeren Schrittes. Sie hatte ihm auch gesagt, daß sie mit niemandem so gern umherwandere, wie mit ihm.

„Aber, Johannes," sagte sie eines Tages, „woher weißt du denn das alles? Woher weißt du, was die Maikäfer denken, was die Drosseln singen, und wie es in der Kaninchenhöhle und auf dem Grunde des Wassers aussieht?"

„Sie haben es mir erzählt," antwortete Johannes. „Ich bin selber in einer Kaninchenhöhle und auf dem Grunde des Wassers gewesen."

Robinetta runzelte die feinen Brauen und blickte ihn halb spöttisch an. Doch sie fand, daß er ohne Falsch sei.

Sie saßen unter dem Fliederbusch, dessen schwere violettfarbene Blütendolden sich tief herabneigten. Vor ihnen lag der Teich mit seinem Schilf und seinem Entengrün. Sie sahen die schwarzen Käferchen kreisförmig über die Oberfläche gleiten und rote Spinnen geschäftig auf- und niedertauchen. Es wimmelte dort unten von emsigem Leben. Johannes blickte, in Erinnerungen versunken, in die Tiefe und sagte:

„Einst bin ich dort untergetaucht; ich ließ mich an einem Schilfrohr hinabgleiten und gelangte auf den Grund. Der ist ganz mit dürren Blättern überdeckt und es geht sich darauf so leicht und so sacht. Dort herrscht allzeit Dämmerung, grünliche Dämmerung, denn das Licht fällt durch das Entengrün, dessen lange weiße Wurzeln ich über mir herabhängen sah. Salamander schossen um mich her, denn die sind sehr neugierig. Es ist seltsam, wenn solche großen Tiere so über einem herschwimmen — weit konnte ich nicht sehen, denn vor mir war es dunkel, aber gleichfalls alles grün. Und aus jenem Dunkel kamen die Tiere wie schwarze Schatten zum Vorschein. Wasserkäfer mit Rudern und platte Wasserläufer und ab und zu auch ein ganz kleines Fischlein — ich ging sehr weit — wohl stundenweit, glaube ich, und

mitten darin war ein großer Wald von Wasserpflanzen, an denen Schnecken emporkrochen und große Wasserspinnen ihre glitzernden Nestchen bauten. Stichlinge schossen mitten hindurch und starrten mich oftmals mit weitgeöffnetem Munde und zitternden Flossen an —, so erstaunt waren sie. Dort habe ich die Bekanntschaft eines Aales gemacht, dem ich aus Versehen auf den Schwanz trat. Der hat mir von seinen Reisen berichtet; er sei sogar bis ins offene Meer hinausgekommen. Darum habe man ihn zum König des Teiches ernannt — denn keiner sei so weit gereist, wie er. Er lag immerfort im Schlamm und schlief, ausgenommen, wenn ihm die anderen etwas zu fressen brachten. Er fraß entsetzlich viel. Und zwar, weil er König war — man wollte gerne einen recht dicken König haben, weil sich das so gut ausnahm. O, in jenem Teich war es gar zu herrlich!"

„Warum kannst du denn jetzt nicht mehr dahin gehen?"

„Jetzt?" fragte Johannes und blickte sie mit großen Augen nachdenklich an. „Jetzt? Jetzt kann ich nicht mehr. Ich würde darin ertrinken. Aber es ist auch nicht nötig. Ich bin lieber hier unter dem Fliederbusch und bei dir."



Markus im Irrenhaus

In dem öden, unfreundlichen Arbeitszimmer mit den grünverhängten Bücherregalen und den Gipsbüsten von Galenus und Hippokrates und anderen alten Heilkünstlern saßen zwei dunkel gekleidete Herren. Sie saßen einander gegenüber, jeder in einem Bureaustuhl, und waren in eifrigem Gespräch begriffen.

Auf dem großen Schreibtisch lagen mehrere aufgeschlagene Bücher und blitzende Metallinstrumente, die zur Messung und Untersuchung dienten.

„Setz dich, Freundchen," sagte Professor Bommelboos mit seiner harten Stimme, „wir kennen einander schon, nicht wahr? Es ist nicht das erste Mal, daß wir zusammen eine Untersuchung leiten."

Johannes nahm schweigend Platz.

„Ich möchte dich gern ein wenig orientieren," sagte Dr. Ziffer leiser und freundlicher. „Wir, Professor Bommelboos und ich — sind gerichtlicherseits beauftragt worden, den Geisteszustand deines Bruders ärztlich zu untersuchen. Er hat ein Verbrechen begangen; zwar ist es kein schweres, aber dennoch nicht ganz ohne Bedeutung. Und ohne Zweifel müßte er mit Gefängnis bestraft werden. Allein der Geistliche hielt ihn für unzurechnungsfähig und ließ einen Arzt aus der Anstalt kommen. Diesem wollte dein Bruder durchaus nicht zu Worte stehen. Er schwieg hartnäckig."

Johannes nickte. Er wußte es bereits.

„Das veranlaßte uns, ihn vorläufig hier abzusondern. Jetzt habe ich selbst den Patienten auch gesehen, aber ich bedaure, sagen zu müssen, daß ich nicht weiter komme als mein Kollege. Wenn ich ihn etwas frage, sieht er mich gar sonderbar an und schweigt hartnäckig."

„Ich begreife nicht, Kollege," sagte Bommelboos, „daß Sie das nicht sofort als ein megalo-maniakalisches Symptom diagnostiziert haben."

„Ja, aber, verehrter Kollege," antwortete Dr. Ziffer, „zu den Wärtern und den anderen Patienten spricht er wohl. Er ist diensteifrig und hilfsbereit; sie mögen ihn alle gern leiden, sehr gern sogar."

„Das stimmt genau mit meiner Diagnose überein," sagte Bommelboos.

„Hat er öfter solche Launen, Johannes?" fragte Dr. Ziffer, „daß er nicht sprechen will?"

„Launen hat er überhaupt nicht," antwortete Johannes kurz.

„Warum will er denn nicht antworten?"

„Ich glaube," sagte Johannes, „daß Sie mir auch nicht antworten würden, wenn ich Sie fragte, ob Sie verrückt sind."

Die beiden Gelehrten lächelten einander zu.

„Das Verhältnis ist doch auch wohl einigermaßen anders," sagte Bommeldoos von oben herab.

„Solche plumpen Fragen sind nicht an ihn gerichtet worden", sagte Dr. Ziffer. „Ich fragte ihn nach seiner Abstammung, seinem Alter, dem Gesundheitszustand seiner Eltern, nach seiner eigenen Jugend und so weiter, kurzum die gewöhnliche Anamnese. Willst du uns jetzt diesbezüglich etwas näher informieren? Denke stets daran, daß es im Interesse deines Bruders geschieht."

„Herr Doktor," sagte Johannes, „von alledem weiß ich ebensowenig wie Sie selbst. Und wenn ich es auch wüßte, so würde ich Ihnen doch nicht sagen, was er Ihnen selbst nicht sagen will."

„Aber, mein Junge," sagte der Professor, „du wirst uns doch hier nicht zum Narren halten. Weißt du denn nicht, woher du stammst? weißt du nichts über deine Eltern und deine Jugendzeit?"

Johannes zögerte und überlegte im Stillen, ob es nicht am besten sei, so zu tun wie Markus, und allen Fragen ein beharrliches Schweigen entgegenzustellen. Aber was ihn selber betraf, darauf durfte er wohl antworten.

„Ich weiß das alles wohl von mir selber, aber nicht von ihm," sagte er.

„Seid ihr denn nicht Brüder?" fragte der Doktor.

„Nein, wenigstens nicht so, wie Sie es meinen."

Doktor Ziffer blickte Bommeldoos fragend an, gleichsam um festzustellen, was der wohl von dieser Antwort halten mochte. Dann drückte er auf einen Klingelknopf und sagte:

„Es scheint mir wohl das beste, Kollege, daß wir die beiden konfrontieren. Möglich, daß wir dann weiter kommen als mit jedem einzeln."

Bommeldoos nickte feierlich und rieb sich mit der Hand über die mächtige Stirn. Ein Wärter trat ein.

„Bringen Sie mir den Patienten Vis aus der ruhigen Männerabteilung 4. Klasse her."

„Jawohl, Herr Doktor."

Der Mann verschwand, und in dem Studierzimmer blieb es jetzt minutenlang totenstill. Die Gelehrten blickten starr vor sich hin, gänzlich in Gedanken versunken, und ohne Unruhe wartend, so wie vieldenkende Menschen das zu tun pflegen. Johannes hörte die Uhr auf dem Kaminsims ticken und draußen den schwachen Klang eines Musikkorps, das einen fröhlichen Marsch spielte, und Hurrarufe und dröhnende Hufschläge. Die königlichen Hochzeitsfeierlichkeiten waren noch immer im Gange, und Johannes dachte daran, wie wohl die beiden Menschen in diesem Augenblick winkend und sich verneigend in ihrem Wagen sitzen mochten. Da wurde geklopft. Der Wärter trat ein und sagte: „Hier ist der Patient." Darauf ließ er Markus eintreten und blieb noch einen Augenblick stehen.

„Ich werde klingeln, wenn es so weit ist," sagte Dr. Ziffer, während er ihm durch einen Wink zu verstehen gab, daß er gehen solle.

Markus war mit dem dunkelblauen Leinenanzug bekleidet, den sämtliche Patienten der vierten Klasse tragen. Er stand hochaufgerichtet da, und seine Züge waren weniger bleich und traurig als sonst, meinte Johannes. Das Blau kleidete ihn gut zu seinem dunklen lockigen Haar, und Johannes fühlte Ruhe und Freude, während er ihn dort stehen sah, so stolz und schön und ruhig anzusehen.

„Setzen Sie sich," sagte Dr. Ziffer.

Markus aber tat, als höre er das nicht, und blieb stehen, während er Johannes freundlich und vertraulich zunickte.

„Beachten Sie vor allen Dingen den Hochmut," sagte Professor Bommeldoos auf Lateinisch zu Dr. Ziffer.

„Die Hochmütigen finden Hochmut und die Traurigen Traurigkeit — die Freudigen aber finden Freudigkeit und die Bescheidenen Demut," sagte Markus.

Dr. Ziffer erhob sich, nahm seine Messungsinstrumente vom Tisch und sagte verbindlich:

„Wollen Sie uns gestatten, Ihre Schädelmaße zu nehmen? Es ist zu einem wissenschaftlichen Zweck."

„Es tut nicht weh," fügte Bommeldoos hinzu.

„Nicht physisch," sagte Markus.

„Es liegt auch nichts Verletzendes darin," sagte Dr. Ziffer, „ich habe es sogar mehrmals an mir selber machen lassen."

„Es gibt einen Wahn und eine Dummheit, die verletzen."

Bommeldoos wurde feuerrot: „Wahn und Dummheit! bei mir etwa? Man höre sich doch bloß solch einen Ignoranten an! Wahn und Dummheit!"

„Herr Kollege," warf Dr. Ziffer mit leicht ermahnender Stimme ein. Darauf gab er die Vermessungszahlen an, während er Markus' Kopf mit dem blinkenden Schädelzirkel umspannte. Es verlief eine geraume Zeit, während der man nichts anderes hörte als die leise Stimme des Doktors, welcher dem Professor die Zahlen diktierte.

Dann glaubte der schlaue Arzt, so beiläufig während der Arbeit, von einer „gefügigen Laune" seines Patienten — wie er das zu nennen pflegte — Gebrauch machen und die günstige Chance ausnützen zu müssen, indem er fragte:

„Ihre Eltern haben gewiß im Auslande gelebt, nicht wahr? in einem südlicheren gebirgigen Lande?"

Markus aber entfernte des Doktors Hand von seinem Kopf und blickte ihn durchdringend an.

„Warum sind Sie nicht aufrichtig?" fragte er darauf leise, aber mit starkem Nachdruck. „Wie kann man durch Unwahrheit die Wahrheit ergründen?"

Dr. Ziffer war verwirrt und tat, ebenso wie Pater Canisius, etwas, was er späterhin auch bereute: er antwortete.

„Aber wenn Sie mir nicht unumwunden antworten wollen, dann muß ich schon versuchen, auf Umwegen zu der Wahrheit zu gelangen."

Markus aber sprach: „Ein krummes Schwert geht nicht tief in eine grade Scheide."

Professor Bommeldoos wurde ungeduldig und raunte dem Professor

leise zu: „Nicht argumentieren, Kollege, nicht argumentieren. Megalomanen sind gefaßter und besitzen oftmals subtilere dialektische Fähigkeiten als Sie. Lassen Sie mich die Untersuchung lieber leiten."

Und darauf begann er nach einem lauten „hm! hm!" zu Markus zu sprechen.

„Schön, mein Freund, ich werde also ganz offen und unumwunden mit Ihnen sprechen. Ist das besser? Werden Sie mir dann auch ganz offen antworten?"

Markus sah ihn einen Augenblick scharf an und sagte darauf: „Sie können es nicht."

„Was kann ich nicht?" fragte Bommelboos, „was kann ich nicht?"

„Sprechen," sagte Markus.

„So, kann ich nicht sprechen? — kann ich nicht sprechen? Kollege, wollen Sie das bitte mal notieren. Ich könne nicht sprechen, meinen Sie. So, und was tue ich denn jetzt?"

„Stammeln," sagte Markus.

„Natürlich! natürlich! alle Menschen stammeln. Der Doktor stammelt und ich stammle und Hegel stammelte und Kant stammelte . . ."

„So ist es," sagte Markus.

„Nur der Herr Vis, der kann sprechen, so ist es doch, nicht wahr?"

„Mit Ihnen nicht," sagte Markus. „Um sprechen zu können, muß man einen Zuhörer haben, der einen versteht."

Dr. Ziffer flüsterte Professor Bommelboos lächelnd und halb spöttisch zu: „Nehmen Sie sich in acht, Herr Kollege, Sie scheitern ebenfalls an der Dialektik."

Aber Bommelboos schüttelte zornig seinen runden Kopf mit den dicken Backen und fuhr fort:

„Sie wollen also damit sagen, daß Sie sich selber für klüger halten als alle anderen Menschen, nicht wahr? Notieren Sie seine Antwort, Kollege."

„Ich halte mich für klüger als Sie," sagte Markus. „Nun müssen Sie selbst darüber entscheiden, ob das auch klüger als alle Menschen bedeutet."

„Ich habe die Antwort notiert," sagte Dr. Ziffer, während er schmunzelnd etwas vor sich hinbrummte.

Der Professor aber nahm von dieser ironischen Bemerkung keine Notiz und fuhr fort:

„Sagen Sie mir jetzt mal ganz offen und ehrlich, mein Freund, sind Sie ein Prophet? ein Abgesandter von Gott? sind Sie am Ende der König? oder Gott selber?"

Markus schwieg.

„Warum antworten Sie mir nicht?"

„Weil ich nicht gefragt werde."

„So, Sie werden nicht gefragt? und was tue ich denn jetzt?"

„Toben," sagte Markus.

Bommelboos wurde wiederum feuerrot. Er begann seine Ruhe zu verlieren. „Hören Sie mal, Freundchen, Sie dürfen mir aber nicht frech werden. Bedenken Sie wohl, daß wir hier über Ihr Schicksal zu entscheiden haben . . ."

Markus richtete den Kopf auf mit einer fragenden Gebärde, und so ernsthaft, daß der Professor einen Augenblick innehielt.

„Bei wem steht die Entscheidung über unser Schicksal?“ sagte Markus, und dann mit dem Finger auf ihn weisend: „Glaubten Sie etwa bei Ihnen?“

Die beiden Gelehrten schwiegen, für einen Augenblick aus der Fassung gebracht. Markus fuhr fort:

„Warum antworten Sie denn jetzt nicht? Und würden Sie vielleicht anders entscheiden, wenn ich nicht frech wäre?“

Dr. Ziffer ergriff das Wort.

„Nein, nein, so ist das nicht gemeint, aber es steht Ihnen nicht an, daß Sie einen Gelehrten wie den Professor derartig beleidigen. Wir widmen uns hier einer ernsten wissenschaftlichen Aufgabe. Sie machen den Eindruck eines durchaus gebildeten Menschen, ob Sie krank sind oder nicht, Sie sollten doch Ehrfurcht vor der Wissenschaft hegen und vor all denjenigen Menschen, welche ihre ganze Kraft und ihr ganzes Leben in ihren Dienst stellen.“

„Wissen Sie wohl,“ sagte Bommeldoos, und seine Stimme klang jetzt beinahe bewegt. „Wissen Sie wohl, was der Mann, den Sie einen dummen und eingebildeten Schwätzer nennen, was der Mann schon alles gearbeitet und geschrieben hat?“

Da breitete sich über Markus' Züge ein sanfterer vertraulicherer Ausdruck, und er nahm einen Stuhl und setzte sich dicht neben seine beiden Untersucher:

„Seht,“ sagte er, während er ihnen die flache ausgestreckte Hand hinhielt, „seht, eure nackten Empfindlichkeiten schauen an allen Seiten unter dem Gewand eurer Weisheit hervor. Wie hätte ich euch sonst wohl verletzen können?“

„Ihre um so viel größere Weisheit machte Sie doch auch nicht unempfindlich gegen unsern Wahn und unsere Dummheit,“ sagte Professor Bommeldoos, zwar noch immer scharf, aber doch schon ein wenig höflicher.

„Gottes allerhöchste Weisheit macht ihn nicht unempfindlich für unser Leid und unser Uebel,“ sagte Markus. „Die Weisheit ist ein Gewand, das gegen kein Leid unempfindlich, das aber jedes Leid erträglich macht.“

„Immer diese Bilder,“ sagte Bommeldoos, „Bilder beweisen nichts. Ein schwacher kindlicher Verstand arbeitet stets mit Bildern. Die Wissenschaft verlangt reine Vernunft und logische Beweisführung.“

„Verzeihen Sie mir, wenn ich Sie wieder verletze,“ sagte Markus jetzt leise und freundlich, während er dem Professor seine Hand auf den Arm legte. „Aber das ist ja gerade Ihre Schwäche, daß Sie nicht fragen können. Wissenschaft ist das Licht des Vaters, wie sollte ich davor wohl keine Ehrfurcht hegen? Und ich weiß auch, was Sie gelehrt und geschrieben haben. Aber die meiste Arbeit, welche Sie getan, besteht aus mangelhaften Fragen, die sich für vollkommene Antworten ausgeben. Es wundert Sie, daß man Ihre Antworten so schwer und so unbefriedigend findet, weil Sie die Unvollkommenheit Ihrer Fragen nicht erkennen. Aber die herrlichsten und klarsten, einen jeden befriedigenden und einem jeden begreiflichen Antworten warten, bis man besser fragen gelernt hat. Wenn ich mich für klüger halte als Sie, so ist das nur, weil ich weiß, daß wir nichts anderes haben als Bilder, und daß wir versuchen müssen, all diese Bilder zu deuten, geduldig und bescheiden, wie einen Bericht des Vaters, während

Sie glauben, daß man durch Ihre Worte und Beweisführungen seine lebendige Gegenwart begreifen könne."

„Mit Ihrer gütigen Erlaubnis," fiel ihm hier der Professor ins Wort, „Sie scheinen doch nicht gelesen zu haben, was ich über die logische Notwendigkeit einer unbegreiflichen Basis der wahren Wirklichkeit geschrieben habe. Hielten Sie mich für einen solchen Stümper, daß ich das nicht einmal begriff?"

„Davon sprechen heißt noch nicht, es verstehen," sagte Markus. „Und wenn man so davon spricht, ist es ein Beweis, daß man es nicht versteht."

„Ich weiß sehr wohl, was der menschliche Verstand erfassen kann und was nicht. Und in meinem letzten Werk »Ueber das Wesen der Materie« glaube ich das Aeußerste gegeben zu haben, was menschliche Vernunft zu erfassen imstande ist," sagte Professor Bommeldoos.

„So zogen die Aegypter die äußersten Grenzen der Welt an dem ersten Nilfall, dessen Fluten aus den Himmeln stürzten, wie man glaubte. Und tausende und abertausende von Jahren vergingen, bevor sie es unternahmen, jene Grenze zu überschreiten. Und nun, da die Welt anfängt, sich zu verbrüdern, nun sind die Grenzpfähle der Welt in unendliche Fernen gerückt. Wer vermöchte da wohl das äußerste zu nennen von dem, was menschliche Vernunft erfassen kann?"

„Es bleibt eine Grenze, die durch unsere materielle Beschaffenheit gezogen wird ebensogut wie unserer Anwesenheit auf dieser Erdkugel, die wir nicht verlassen können, eine Grenze gezogen ist," sagte Professor Bommeldoos laut und gewichtig, während er sein Kinn fest mit der Hand umschloß, wie er das während wissenschaftlicher Diskussionen stets zu tun pflegte. Er schien völlig vergessen zu haben, daß er einen Patienten zur Untersuchung vor sich hatte.

„Ihr lest das Buch des Lebens von rückwärts," sagte Markus, „und seht die Welt verkehrt. Was faselt Ihr von einer toten Materie, die dem Leben des Geistes die Grenzen ziehen sollte? Aber alle Materie ist ein Machwerk des lebendigen Gedankens und nichts ist leblos oder ohne Leben geformt. Berge und Seen sind die Gedanken der Erde, und die Planeten und Sonnen, und all was da lebt, sind Gedanken Gottes. Der Stein zu euren Füßen scheint euch tot, aber die Ameise, welche euch über die Hände kriecht, gewahrt auch darin das Leben nicht. Ihr habt euren Körper aufgebaut . . ."

„Aus vorhandenem Material," rief der Professor aus.

„Es war nichts vorhanden außer den Wirkungen eines anderen Lebens, das ihr nicht zu ergründen vermögt. Und eure Lebenswirkung stößt allüberall auf die Wechselwirkungen anderen Lebens. Aber es ist alles Geist und Leben. Wird denn ein Bauherr sagen, daß das Haus, welches er gebaut hat, die Grenzen bestimmt, die zu überschreiten er nicht vermag?"

„Aber eine Rasse, wie die Menschenrasse, behält ihre ganz bestimmten Merkmale bei," warf Dr. Ziffer ein.

„Was nennen wir bestimmt, wir Wesen von einem Tage? Nichts ist bestimmt, und es gibt keine bleibenden Rassen. Das Leben ist strömendes Wasser und flammendes Feuer, niemals in der nächsten Sekunde wie in der vorangegangenen. Ihr aber schafft diese bestimmten Scheidungen in eurem Unverstand mit toten Worten und glaubt damit das Leben umfassen zu können."

Einen Augenblick herrschte Stille. Dann sagte Markus noch:

„Ihr selber seid es, welche den Tod macht und die Grenzen zieht. Eure Worte sind krank und faulend. Und mit jenen Worten wollt ihr das Leben zergliedern. Werdet ihr denn eine Operation ausführen mit unsauberen Messern? Mit euren toten Worten aber kerbt ihr das Leben und verbreitet den Tod —"

Wiederum Stille. Und darauf:

„Reiniget eure Gedanken und eure Worte. Werfet das Schmutzige von euch, denn das ist das Ueberflüssige. Macht eine Wissenschaft des Wortes, so wie ihr eine Wissenschaft der Sterne gemacht habt, so genau und so sorgfältig.

„Ihr habt durch das Zusammenwirken und die Verbrüderung unter den Weisen eine Lehre der Verhältnisse geschaffen, welche sich Mathematik nennt. Schafft so eine Lehre der Bedeutungen, denn ihr werft mit euren Worten planlos nach dem schönsten und zartesten Leben, so wie Kinder mit Mützen und Netzen Schmetterlinge einzufangen versuchen. Und kraft der Verbrüderung und des Zusammenwirkens werdet ihr dann Fragen stellen, deren Antworten euch erklingen werden wie eine Offenbarung und wie ein Evangelium: klar, freudebringend, wunderbar — — —"

Markus schwieg und schien in weite Fernen zu blicken. Eine Weile warteten sie alle, ob er wohl noch weitersprechen würde, voller Ehrfurcht; denn sie hatten ihm gern zugehört.

Darauf sagte Dr. Ziffer mit leiser Stimme: „Ihre Betrachtungen sind es sicherlich wert, daß über sie nachgedacht wird. Ich habe mich also nicht getäuscht, indem ich Sie für einen gebildeten und hochstehenden Menschen hielt. Aber ich möchte Sie doch daran erinnern, daß wir uns hier im Interesse einer ärztlichen Untersuchung aufhalten. Zweifellos werden Sie uns jetzt wohl die einfachen Fragen beantworten wollen, welche ich an Sie richten werde."

Markus hob flüchtig den Kopf und blickte Johannes, welcher in atemloser Andacht totenstill gelauscht hatte, lächelnd an.

Darauf sagte er zu dem Gelehrten:

„Ich habe nicht für Sie gesprochen, denn das würde fruchtlos sein, Ich sprach für ihn."

Darauf sagte er kein Wort mehr.

Doktor Ziffer fragte mit sanfter Beharrlichkeit, Professor Bommelboos mit energischem Nachdruck. Allein Markus schwieg und schien nicht einmal mehr zu bemerken, daß sich noch andere in dem Zimmer aufhielten.

„Ich bleibe bei meiner Diagnose, Kollege," sagte Professor Bommelboos.

Dr. Ziffer klingelte und ließ den Wärter kommen.

„Bringen Sie den Patienten wieder nach seiner Abteilung. Er bleibt vorläufig unter Beobachtung."



Der Teufel

Der gute kleine Wistik hatte seine kleinen Knie hinaufgezogen und seine Arme darum gelegt, während ihm der lange Bart über die Schienbeine hing. So warf er von seitlings einen flüchtigen Blick auf Johannes, um zu sehen, ob es ihm auch wirklich ernst war. Dann fuhr ihm ein heftiges Zittern durch den kleinen Körper.

„Wollen wir ein wenig über das Meer fliegen?" fragte er darauf.

Aber Johannes ließ sich nicht irre machen.

„Nein, ich möchte den echten Teufel sehen."

„Möchtest du das wirklich, Johannes?"

„Ja," antwortete dieser mit fester Stimme. Nachdem er es mit dem Octopus aufgenommen, fühlte er sich wie ein Held.

„Ueberlege es dir gut," sagte Wistik.

„Wie sieht er aus?"

„Was glaubst du?"

„Ich denke," sagte Johannes, während er starr und zornig vor sich hinblickte, „ich denke, daß er Marions Schwester, dem gemeinen, schwarzen Weib, ähnlich sieht."

„Warum?" fragte Wistik.

„Weil ich sie hasse. Weil sie mir alles verdirbt, was ich schön finde, nur durch die Erinnerung. Aber sie gleicht auch jener reizenden Freundin, an die ich immerfort denken muß, und dennoch ist sie's nicht, denn sie ist häßlich und gemein. Sie hat mir einmal einen Kuß gegeben, und das hat mein Leben verdorben."

„Falsch geraten, Johannes, so sieht er ganz und gar nicht aus," sagte Wistik.

Plötzlich bemerkte Johannes, wie das helle Licht sich verdunkelte und die kolossalen Felsen zu zittern und zu schwanken begannen, gleich als würden sie durch heiße Luft gesehen, oder durch ungleichmäßig gegossenes Glas, oder durch fließendes Wasser.

Und plötzlich wußte er, ohne etwas davon zu merken, nur durch ein inneres Gefühl namenloser Beklemmung, daß ES hinter ihm war.

ES, ihr wißt es noch wohl, nicht wahr? ES, das auch am Ufer des Teiches saß, als sich das arme Mädchen ertränkte. ES saß hinter ihm, groß und totenstill. Sonnenlicht und See und Felsen — das ganze schöne Land verschwand in Dunst und Nebel.

„Er ist da, Johannes, er ist da," flüsterte Wistik, „hinter uns. Sei tapfer, Johannes, du hast es selbst gewollt."

„Was soll ich tun?" flüsterte Johannes, jetzt sehr erregt und erschrocken.

„Nicht bange sein, um Gottes willen nicht bange sein, sonst bist du verloren."

„Soll ich Gott anrufen? oder Jesus? oder soll ich ein Kreuz schlagen?" —

„Das kümmert ihn nicht im geringsten; er lacht darüber. Er kennt das alles ganz genau. Er amüsiert sich selber mit Beten und Kreuzschlagen. Die Hauptsache ist: wach bleiben und nicht bange sein. Er wird sehr freundlich zu dir sprechen und dir viel Schönes und Interessantes zeigen, und er wird versuchen, dich schläfrig und bange zu machen. Aber du darfst dich nicht fürchten und nicht vergessen. Halte vor allen Dingen Marions Blume gut fest, und hier . . . sieh mal."

Wistik kramte in einem kleinen Täschchen, das er immer an einem Band über der Schulter trug, und förderte zwischen allerlei Plunder, wie Steinchen, Scheren, Bleistiften und getrockneten Pflanzen, mit seinen vor Erregung zitternden Fingerchen einen kleinen Spiegel zutage, in dessen Leiste sein Name hübsch säuberlich eingraviert war. Darauf sagte er mit bewegter Stimme, und beinahe sprachlos vor Rührung: „Halte das gut

fest, hörst du wohl? das ist deine Rettung — und jetzt geh, mein lieber Junge, geh!“

Das gute Männchen weinte.

„Gehst du nicht mit?“ fragte Johannes hastig.

„Ich bin sein ärgster Feind,“ sagte Wistik, „er kann mich nicht ausstehen. Aber ich bleibe in deiner Nähe. Rufe mich nur von Zeit zu Zeit, und ich werde dir antworten. Du weißt dann, daß du geborgen bist . . .“

„Willkommen, Johannes,“ sagte eine freundliche sanfte Stimme, und eine warme weiche Hand umfaßte die seine. „Du bist doch, wie ich hoffe, vor mir nicht verlegen?“

War das nun der Böse? Dieser nette, höfliche Mann mit den einnehmenden Manieren und der einschmeichelnden Stimme. Verwundert blickte sich Johannes nach der Stelle um, wo ES war. Er vermochte nichts scharf zu unterscheiden und auch dem Sprecher nicht gerade ins Gesicht zu sehen, aber der erschien ihm wie ein ganz gewöhnlicher biederer Herr mit einem freundlich lächelnden Gesicht. Er trug einen braunen Phantasieanzug und einen Strohhut.

„Wolltest du mich und mein Museum mal kennen lernen?“ fuhr er nach einer kleinen Pause fort, „das ist recht, es wird dir gewiß gefallen. Aber was hast du da in deiner Hand? Doch nicht etwa einen Spiegel? Pfui! den mußt du wegwerfen. Solche Spiegel werden bei mir nicht geduldet. Die sind mir in den Tod zuwider. Die züchten nur Eitelkeit.“

Die weiche Hand wollte ihm den Spiegel wegnehmen. Allein Johannes hielt ihn fest umklammert, und sagte bestimmt: „Den Spiegel behalte ich.“

Kaum hatte er das gesagt, da blitzte auch schon durch das rechtschaffene lachende Antlitz ein Ausdruck unbeschreiblicher Bosheit. Ganz flüchtig nur, aber deutlich genug, um Johannes mit Schaudern zu erfüllen, und ihm so recht klar zu machen, daß es wohl in der Tat der Böse war.

Aber sogleich blickte das brave Gesicht wieder freundlich drein und er sprach:

„Meinetwegen denn, wie du willst — wir wollen zunächst mal mit meinen Untergebenen Bekanntschaft machen. Lauter Freunde, Kameraden oder Anverwandte.“

Da hörte Johannes wieder das bekannte Kichern und Flüstern, das er in jener Nacht vernommen, als er all die Händchen an der Arbeit sah. An allen Seiten scharrte und raschelte es, er hörte Atmen und Pusten und Schnarchen und allerlei komische menschliche Geräusche, als ob es rings umher von lauter Geschöpfen wimmelte.

Allein er sah noch immer nichts.

„Du hattest dir wohl gedacht, daß ich ganz anders aussehen müsse, nicht wahr, Johannes? mit Hörnern und einem Schwanz? Das ist alles veraltet, daran glaubt heutzutage kein Mensch mehr. Die törichte Scheidung von Gut und Böse haben wir Gott sei Dank völlig überwunden. Das ist unhaltbarer Dualismus. Mein Reich ist so gut wie das andere.“

„Wie nennt man Sie?“ fragte Johannes.

„Man nennt mich König Wahn, Johannes. Ja! ja, ich bin ein König, trotzdem ich so einfach aussehe. All der äußerliche Prunk ist auch aus der Mode gekommen. Ich bin ein konstitutioneller, bürgerlicher, demo-

kratischer König. Hierher, Bängling, komm mal her. Dies ist mein vertrautester Helfer, meine rechte Hand."

Unwillkürlich schauderte Johannes, als er Bängling sah. Ein häßliches, verschrumpeltes, blasses, schmutziges Bübchen mit rotumränderten Augen, die immerfort scheu nach links und nach rechts spähten, aber niemals gradeaus blickten. Seine mageren Knie schlotterten, und jeden Augenblick zuckte sein in Lumpen gehüllter Körper vor Schrecken zusammen, während er ausrief: „O Gott! O Jesus! Da haben wir's! Jetzt wird's passieren! Jetzt ist's zu spät! Jetzt ist's zu spät!" — Dies immerfort anzuhören und anzusehen, ohne selbst ängstlich zu werden, war nicht leicht. Aber Johannes drückte seine Blume fest an die Brust und rief: „Wistik!"

„Ja, ja!" hörte er seinen guten Freund antworten. Aber die Stimme klang aus der Ferne und gleich als käme sie von oben. Und plötzlich hatte Johannes das deutliche Gefühl, daß er fiel, blitzschnell herunterfiel, in abgrundtiefe Räume. Aber alles ringsumher blieb bei ihm. —

„Fallen wir herunter?" fragte er.

König Wahn lächelte — ein falsches, süßliches Lächeln.

„Nicht so unbescheiden fragen, wenn man auf Besuch ist."

„Zurück!" schrie Johannes Bängling entgegen, der jetzt stöhnend und zitternd dicht neben ihm stand. Hinter ihm drängten sich eine Menge unheimlicher Gestalten. Grinsende, verzerrte, mißformte Gesichter, einige mit dicker blauer Nase, andere mit geifernden Lippen, wieder andere blaß und still, mit geschlossenen Augen und höhnisch murmelndem Munde versuchten ihm nahe zu kommen.

Johannes kannte diese Gestalten gar wohl. Er hatte sie als Kind in seinen Träumen häufig gesehen, und manche von ihnen werdet auch ihr wohl gesehen haben, in den Nächten, bevor die Masern bei euch ausbrachen, oder wenn ihr mal des Abends allzuviel Torte gegessen hattet.

Aber dann fürchtetet ihr euch sehr vor ihnen, nicht wahr? Ebenso wie Johannes früher auch. Aber jetzt fürchtete er sich gar nicht mehr. Wenn sie ihm zu nahe kamen, dann rief er mit dröhnender Stimme: „Zurück!" und dann erbleichten sie und schrumpften ein wie ausgetrocknete Pilze.

„Dies ist Kicherer!" sagte der Teufel, indem er auf ein beständig lachendes mädchenhaftes Geschöpf wies, das mit offenem Munde und dummen Augen dastand und mit zwei Fingern in einer großen Nase herumstocherte.

„Auch eine vortreffliche Helferin. Hier haben wir Memme und Weichherz, reizende Zwillinge, gänzlich aus Güte und Liebe zusammengesetzt. Sieh nur, alles an ihnen zittert und ist labberig wie Gelee; Knochen haben sie nicht; etwas Böses taten sie nie. Wenn die nicht in den Himmel gehören, dann wüßte ich nicht, wer sonst wohl."

„Verstand haben sie natürlich nicht," sagte Johannes.

„Aber sieh mal diesen hier. Das ist doch ein alter Bekannter von dir. Glaubst du vielleicht, daß der a u c h keinen Verstand hat?"

Wen sah Johannes da? Klauber — seinen alten Feind Klauber!

Aber sein Blick war längst nicht so scharf und stechend mehr wie früher. Als er Johannes sah, verkroch er sich eiligst hinter dem Rücken eines dicken, plumpen Dämons.

„Geh du mal ein bißchen aus dem Weg, Schlendrian," sagte der

König zu dem dicken Dämon, „Johannes möchte seinen alten Freund gern sehen."

Allein Schlendrian rührte sich nicht — denn er war sehr faul. Klauber rief: „Weiß der Tod das wohl, Johannes, daß du schon hier bist?"

„Was ist das hier denn eigentlich?" rief Johannes, „die Hölle? Ist Dante hier gewesen?"

„Dante?" fragte der Teufel und seine sämtlichen Höflinge flüsterten und kicherten und schnatterten: „Dante? Dante? Dante?"

„Sicherlich wirst du," begann der König, „jenen schönen und prunkvollen Ort meinen, wo es so heiß ist und so stinkt, wo Sand glüht und Blutflüsse sieden und kochendes Pech sprudelnd hervorquillt, wo sie schreien und rufen und fluchen und klagen, und sich selber verwünschen."

„Ja," sagte Johannes, „davon hat Dante erzählt."

„Aber, Freundchen," sagte der Teufel, „das ist hier nicht, das siehst du doch wohl. Das ist mein Reich nicht. Das ist das Reich jenes andern, von dem sie behaupten, daß er Liebe heiße. Bei mir wird nicht gelitten, ich bin so grausam nicht. Ich bereite niemandem Schmerzen."

„Das begreife ich wohl," sagte Johannes, „denn so lange ich Schmerzen habe, lebe ich und werde gewarnt. Ist's nicht so, Wistik?"

„Ja," rief die Stimme des Männchens, die jetzt wie aus weiter, hoher Ferne erklang.

„Wir fallen immer tiefer hinunter," sagte Johannes voller Spannung.

„Denke nicht daran; wirst du schwindlig? Ich habe dich für so tapfer gehalten. Schau jetzt mal her. Hier kommt mein Raritätenkabinett."

Und bevor Johannes noch wußte, daß er irgendwo eingetreten war, befand er sich bereits in einem sehr kleinen dumpfen Kämmerchen. Es war wie ein kleines Badezimmer mit niedriger Decke, und hell erleuchtet.

„Das hast du wohl nicht gedacht, daß wir hier eine so gute Beleuchtung hätten, nicht wahr?"

„Künstliches Licht!" rief Wistiks Stimme, jetzt von ganz hoch oben.

„Sieh, hier liegt auch eine Bekannte von dir."

Und dabei zeigte König Wahn auf eine weiße Gestalt, die regungslos hingestreckt auf den Steinfliesen lag; es war Helene, und Johannes sah, daß sie ruhig schlief. —

Zwei Dämonen standen neben ihr und beobachteten sie: der eine war Bängling, der andere ein ebenso kleines und schmutziges Bübchen, das beständig an seinen Nägelchen herumkaute. Auf einem viel zu großen Kopf mit mißformten Ohren trug es ein anilinblaues Samtbarett mit roten Schleifen, ferner einen schottisch-karrierten fahlgrünen Kittel und eine kurze Hose, lilafarben wie verdorbener Fruchtsaft.

„Der heißt Degeneration," sagte Wahn, „die beiden zusammen haben sie hergebracht. Ein verdienstliches Werk. Wir hoffen, sie hier zu behalten. Sieh nur, wie ruhig sie schläft."

Der Anblick der bleichen stillen Schläferin mit dem aufgelösten schwarzen Haar machte auch Johannes schläfrig. Allein er schaute in sein Spiegelchen, während er die Augen mit aller Kraft offen hielt, und rief „Helene"!

Flüchtig hoben sich die langen dunklen Wimpern.

„Still! Mund halten!" sagte der König. „Hier kommen wir zu Numero zwei; das ist etwas sehr Schönes und Kunstvolles."

Durch eine kleine Tür, die so eng und niedrig war, daß Johannes

sich nur mühsam hindurchwinden konnte, gelangten sie in einen kleinen Raum. Es war eine entzückende Kirche, wie eine Puppenkirche. Die Wände waren weiß und kahl, und Kerzen brannten. Auf der Kanzel stand ein kleiner Pfarrer und predigte eifrig mit lebhaften Kopf- und Armbewegungen.

„Das ist Pfarrer Kraalboom!“ rief Johannes, „zu wem spricht er?“

„Gut gesehen, Johannes,“ sagte Wahn. „Du mußt aber nicht glauben, daß er tot ist. Niemand braucht auf den Tod zu warten, um hierher zu kommen. Und siehst du nicht, zu wem er spricht? Schau mal gut hin.“

„Lauter Spiegel,“ sagte Johannes.

In der Tat war die kleine Kirche leer, aber überall waren reizende Spiegelchen angebracht, und jedes dieser Spiegelchen warf das Bild des mit einem Heiligenkranz geschmückten Kopfes zurück.

„Die Spiegel sind eigenes Fabrikat, die benütze ich vielfach, nur das importierte Zeug kann ich nicht leiden. Sieh nur, hier ist das Pendant.“

Wiederum eine kleine Kirche, ebenso hübsch und hell und schmuck. Aber hier waren viel mehr Kerzen und auch Blumen und Bilder. Die Wände waren bunt bemalt, und Pater Canisius stand in prunkhaftem, goldgesticktem Gewande murmelnd und betend vor dem Altar.

Johannes blickte zu den gemalten Fenstern auf. Dahinter war es stockfinster.

„Was ist da draußen?“ fragte er. „Ich möchte gern mal hinaussehen.“ Und es wollte ihm scheinen, als höre er wieder jenes Kichern und Flüstern der Dämonen, die von draußen durch die Fenster lugten.

„Nicht anrühren! Ruhe!“ gebot der König streng.

„Wistik!“ rief Johannes.

„Ja!“ erklang es jetzt ganz fein und fern.

Sie fielen, fielen noch immer.

Durch einen niedrigen engen Gang gelangten sie zu der folgenden Nummer. Dort roch es nicht sehr angenehm, und Johannes bemerkte alsbald, daß dieser Raum dem gleich kam, den man in seinem elterlichen Hause „das Kämmerchen“ zu nennen pflegte.

Mitten auf dem weißen hölzernen Fußboden stand ein umgestülpter Eimer. Ringsherum war eine Lache voll von einer dicken, schmierigen Flüssigkeit.

„Hier unten,“ sagte König Wahn, „sitzt eines der seltsamsten Exemplare meiner Sammlung. Es ist ein kleines Tier, das die Gewohnheit hat, alles, was es sieht, ganz genau zu beschreiben. Sein Wahlspruch lautet: W a h r h e i t ü b e r a l l e s. Etwas Besseres kann man sich doch gar nicht denken. Ich mache damit sehr interessante Experimente. Ich bringe es nun mal hier und dann mal dort hin. Jetzt habe ich es zur Abwechslung hier unten hingesetzt, und hör nun mal.“

Ein leises Stimmchen erklang eintönig von unter dem Eimer her. „Fettig und grau-violettfarben-bräunlich sich abhebend von milchweiß-käsigen gestollten Streifen, seihen lange wappernde, sich schlängelnde Fäden mattgelb-verschwimmend aus dunkel-topazfarbenen Schleimgrotten-Gewölben, weich und flaumig grünlich-grau hindämmernd“ . . . Und so fuhr das Stimmchen fort, bis Johannes ganz schläfrig davon zu werden begann.

„Nett, nicht wahr? Kürzlich habe ich es in einen Spucknapf gesetzt, das hättest du mal hören sollen! Hier ist seine Etikette.“

Und dabei zeigte er auf eine hübsche kleine Tafel, auf der ge-

schrieben stand: Abteilung schöne Künste. Naturalist, var. Wortkünstler. Fundort: das Festland von Europa. Ziemlich selten.

„Ist van Lieverlee hier auch?" fragte Johannes.

„Jawohl, der sitzt ein paar Lichtewigkeiten weiter und macht Sonette," sagte der Böse. „Es ist hier alles sehr groß, wenn es auch nicht so erscheint. Ich kann dir nur einen kleinen Teil davon zeigen."

Dann gelangten sie an die Abteilung Wissenschaften, und der Teufel sagte:

„Sieh mal, das ist was für dich, du Weisheitsucher!"

Und durch einen winzig schmalen Spalt ließ er Johannes in ein kleines hell erleuchtetes Zimmer sehen, das gänzlich mit Büchern angefüllt war. Dort stand Professor Bommeldoos auf seinem Kopf.

„Das hat Klauber ihn gelehrt. — Und siehst du wohl den kunstvollen Apparat, den er aus Spiegeln und Messingröhren verfertigt hat? Damit will er sich in das eigene Hirn sehen, er glaubt, daß er dann noch klüger wird."

Professor Bommeldoos war gänzlich in seinen komplizierten Apparat vertieft und starrte mit aller Anstrengung durch ein merkwürdig gewundenes Rohr, dessen Ende auf seinem Hinterkopf stand.

Da hörte Johannes ein leises Rauschen und Heulen, wie von einem Windstoß.

„Stille!" rief der Tod wütend. Allein das Windgeheul hielt an und wurde stärker.

„Was ist das?" fragte Johannes.

„Das ist der Tod," sagte der Teufel ärgerlich. „Man nennt ihn meinen Bundesgenossen, aber jeden Augenblick bringt er mir hier alles in Unordnung. Die schönsten Exemplare aus meiner Sammlung holt er mir zu Tausenden weg, besonders die Verrückten."

„Sie sind hier alle verrückt," sagte Johannes.

„Ja, aber die man auch bei Tage verrückt nennt, die schnappt er mir alle weg. Hier kommen wir zu der Abteilung „Glück". Dies ist der reichste Mann der Welt. Willst du ein Vergrößerungsglas?"

Der Verschlag, in dem der reichste Mann der Welt saß, war aus lauterem Gold, aber so klein, daß Johannes unmöglich selber hinein konnte. Der reichste Mann hatte einen großen Kopf, gänzlich kahl und sehr bleich, und darunter einen kleinen, schmächtigen Körper. Er bewegte sich langsam hin und her, wie eine Raupe, die sich einspinnt, und aus seinen dünnen Lippen quollen goldene Fäden, die er wie einen Kokon um sich her spann.

Johannes schauderte: „Armer Mann!" sagte er.

„Ach was, Unsinn!" sagte der Teufel. „Sie sind hier alle glücklich. Sie wissen's nicht besser. Ich quäle niemanden, so wie der andere mit seiner ewigen Liebe. So habe ich hier z. B. die Abteilung: »Krieg«. Man sollte doch meinen, daß sie sich dort sehr unglücklich fühlen müßten. Aber im Gegenteil. Ich bin im allgemeinen ein Feind des Krieges, ich ziehe den Frieden vor, das wirst du nachher sehen. Aber dieser Krieg macht den Menschen selber Spaß, und daher gehört er hierher."

Und jetzt kamen eine ganze Reihe sehr kleiner Verschläge, in denen es rumorte, genau so wie in einem Hühnerstall, wenn die Hühner des Abends schlafen gehen. Auf jedem Verschlag stand eine Aufschrift: Religionsstreit, Parteistreit, Klassenstreit. Und wenn Johannes durch ein kleines Fensterchen hineinschaute, sah er ein einziges Männchen,

das sehr rot und aufgeregt vor einem Spiegel hin- und herscharmützelte, welcher sein eigenes Bild so seltsam zurückwarf, daß es ein ganz anderer zu sein schien.

In dem dritten Verschlage sah Johannes Dr. Felbeck. Mit hocherhobenen Fäusten stürzte der kleine Mann immer wieder auf den Spiegel los, und hieb um sich und schimpfte und tobte, bis ihm der Schaum vor die Lippen trat.

Dann kam ein sehr langer, immer schmaler und schmaler werdender Saal, über dessen Eingang die Aufschrift stand: Liebe und Frieden.

„So," sagte der Teufel, „hier können wir lauter sprechen, hier werden sie so bald nicht wach. Nett und gemütlich ist es hier, nicht wahr? Es gibt auch eine Abteilung Reines Leben und Frömmigkeit und Wohltätigkeit."

In dem Saal standen viele kleine Bettchen, wie in einem Krankensaal. Und Johannes sah, wie Memme und Weichherz emsig hin- und herschlürften in ausgetretenen Filzpantoffeln, und überall kleine Tassen mit warmem Tee und Löffelchen voll sirupartigen Trankes austeilten. Die Wesen in den Bettchen leckten die Löffel ab und schliefen dann sogleich wieder ein.

Draußen schrien und kicherten die Dämonen viel lauter jetzt, und das Hinunterstürzen machte sich nun so deutlich bemerkbar, daß es Johannes schwindelte.

„Hier schadet der Tod mir auch sehr," sagte der Teufel.

Johannes blickte ihn an. Er sah jetzt gänzlich verändert aus. Sein brauner Anzug war verschwunden, und er hatte einen geschmeidigen, glatten Körper, glitzernd wie eine Schlangenhaut, und irisierend wie Wasser, auf welches Teer hinunterträufelt. Auch war der Ausdruck seines Gesichtes längst nicht mehr so verbindlich. Das sah jetzt hohl und grimmig aus und begann einem Totenkopf zu gleichen.

„Ihr seid der echte Tod," sagte Johannes, „der andere ist ein guter Freund von mir, den fürchte ich nicht mehr."

Der Teufel lachte und streckte die Hand nach seiner Blume aus. Johannes aber preßte sie fest an seine Brust. Sie hing schon ganz schlaff jetzt und schien verwelken zu wollen. Das Spiegelchen zitterte so sehr in seiner Hand, daß es ihn Mühe kostete, es festzuhalten.

„Wistik!" rief er.

Er horchte; allein er hörte nichts. Jetzt schien es hinunterzugehen in sausender Fahrt. Des Johannes bemächtigte sich eine große Angst. Der lange Saal mit den vielen Bettchen zog sich immer weiter hin und wurde stets enger und enger.

„Wistik! Wistik! Marion! heraus, heraus, Freiheit!"

„Ich habe auch eine Abteilung »Freiheit«," sagte der Teufel, und dabei wies er auf ein kleines Männchen, das damit beschäftigt war, sich ein langes Band, auf welchem die Worte „Freiheit und Recht" zu lesen waren, um Kopf und Arme und Beine zu schlingen, bis er kein Glied mehr rühren konnte.

„Nein!" schrie Johannes und schlug mit seinen beiden Händen, welche das Spiegelchen und die Blume noch fest umschlossen hielten, auf eine harte Tür. Auf jener Tür stand: „Schuld und Sünde".

„Nimm dich in acht!" sagte der Teufel, „siehst du denn nicht, was darauf steht?"

„Es ist mir gleich," sagte Johannes; und er schlug aus Leibeskräften weiter.

„Paß auf! Paß doch in Gottes Namen auf!" rief Bängling.

„Helft mir, Wistik! Marion! Helft mir!" rief Johannes, und er trat die Tür ein . . .

Da sah er vor sich eine grundlose schwarze Nacht. Aber um ihn her war es weiter, und er fühlte, wie die Beklemmung von ihm wich.

Und all die Dämonen sah er jetzt hinter sich herkommen, und sie spielten mit Etwas, etwas Glitzerndem, das sie einander zuwarfen. Sie zogen und zerrten daran und spuckten darauf und taten noch viel schlimmere Dinge damit, so wie es nur sehr schmutzige und brutale Geschöpfe zu tun pflegen.

Es war ein Buch, und darauf sah Johannes seinen Namen stehen. Seinen Namen und seinen Zunamen, welcher „Der Reisende" lautete.

Endlich packte einer der Dämonen das Buch an einem Blatt und schleuderte es hoch in die Luft, damit es zerreiße. Die Blätter flatterten und schimmerten, aber sie gingen nicht entzwei. Und das Buch fiel nicht herab, sondern stieg immer höher und höher in die dunkle Nacht hinauf, bis es wie ein ferner kleiner Stern erschien.

Noch lange blickte Johannes andächtiglich danach und ihm war, als sei es ein leichtes Stück Holz oder eine Luftblase, die aus ungeheuren Tiefen des Meeres immer rascher und rascher an die Oberfläche steigt.

Da ward der Himmel licht und blau.

Und endlich trieb er in den vollen Tag hinein. Noch öffneten seine Augen sich nicht, aber er fühlte, daß er in seinen Tageskörper zurückgekehrt war, und er verblieb noch eine Weile in dem stillen, seligen Halbschlaf eines Genesenden, oder Eines, der nach banger Wanderung todesmatt heimkehrt.



Allgemeineres

„Statuen deutscher Kultur"

Mit diesen Bänden wird zu den „Erziehern zu deutscher Bildung" und den „Büchern der Weisheit und Schönheit" von Will Vesper eine dritte Sammlung älterer Literatur eröffnet. Des Tacitus Germania, der arme Heinrich Hartmanns von der Aue, Luthers Dichtungen, Vorgoethische Lyriker, Hölderlins Dichtungen, Jean Pauls Träume — das wären ein paar aus den bisher erschienenen acht Bändchen. Auch unbekannteres Land wird neu entdeckt, so zum Beispiel das tragikomische Epos von Meier Helmbrecht aus dem 13. Jahrhundert. Der Herausgeber, der einzelne Bände sehr glücklich neu verdeutscht hat, möchte auf solche Art in wenigen Jahren „einen Ueberblick über die Entwicklung unseres Volkes und seiner Literatur" geben, anschaulicher als die beste Kultur- oder Literaturgeschichte vermag. Hoffen wir, daß ihm dies gelinge — unsere Leser, meinen wir, werden ihm gern dabei helfen. Sie werden an den hübschen Büchern, die der Verlag Beck in München zu bescheidenen Preisen (1,20—1,80 Mk.) vertreibt, ihre Freude haben.



Neue Erzählungen

„**Die unbesiegbare Macht.**" Zwei Erzählungen von **Marie von Ebner-Eschenbach** (Paetel, Berlin). Frau von Ebner-Eschenbach benutzt bei ihren Arbeiten fast immer die Form des alten Unterhaltungsromans. Es geht viel vor sich, es gibt Intriguen und Verwickelungen mannigfachster Art. Aber sie hat dieser Form, die durch üble Romanfabrikanten beiderlei Geschlechts in Verruf geraten ist, stets einen ganz persönlichen Inhalt gegeben. Da diese echte Dichterin viel Geschmack, einen scharfen Blick, ein warmes Herz und reiche Lebenserfahrung hat, vergißt man über dem Inhalt meist die etwas veraltet anmutende Form. So ist es auch mit diesen beiden Erzählungen, die von der Macht der Mutterliebe, dieser „unbesiegbaren Macht" handeln. Die erste Erzählung gibt dabei zugleich ein farbiges Bild vom Leben und Treiben ungarischen Hochadels. Die zweite weilt mit leisem, frohen Behagen bei dem guten, vornehmen Leben in einem reichen Wiener Bürgerhause von heute.

„**Eine Pilgerfahrt.**" Roman von **Johan Bojer**. Aus dem Norwegischen von **Adele Neustädter** mit einem Vorwort von **Ellen Key** (Schuster u. Löffler, Berlin). Schade, daß der Verlag nicht auf das Vorwort von Ellen Key verzichtet hat. Es rückt den sehr interessanten Roman in eine ganz schiefe Beleuchtung. Nach dem Vorwort erwartet man einen Tendenzroman, der das neue Schlagwort vom Recht der Frau auf Mutterschaft, einerlei ob sie verheiratet ist oder nicht, abhandelt. Glücklicherweise hat Ellen Key diese Tendenz in den Roman hineingelesen. Er selbst erzählt nämlich nur Folgendes: Regina Aas ist ohne Wissen ihrer Eltern, die auf dem Lande wohnen, in der Anstalt einer großen Stadt eines Knäbleins genesen. Ein Ehepaar sucht ein Kind anzunehmen, und Regina läßt sich in ihrer Schwäche und Not dazu bestimmen, den wohlhabenden Leuten ihr Kind gegen eine bestimmte Summe und unter der Bedingung abzutreten, daß sie den Namen der neuen Eltern nicht erfährt und nie mehr nach dem Kinde fragen und forschen will. Als das arme Mädchen wieder zu Kräften kommt, erwacht leise das Muttergefühl in ihr. Es wird immer stärker und treibt sie, ihr Kind zu suchen. Diese Pilgerfahrt Reginens nach ihrem Kind macht den Hauptinhalt des ergreifenden Buches aus. Der Trieb nach dem Kind verführt sie, einen reichen Mann zu heiraten, nur um zu Gelde kommen und so den Spuren des verlornen Knaben folgen zu können. Der Trieb nach dem Kind treibt sie zu Verbrechen, indem sie ihren gutmütigen Mann langsam mordet, weil er ihr auf der Suche nach dem Kind im Wege ist. Es gibt nichts Schweres, das Regina nicht erlebt, und Bojer versteht es ausgezeichnet, den Leser durch alle Tiefen und Abgründe einer Menschenseele zu führen. Die Tendenz Ellen Keys vermag ich schon deshalb in dem Roman nicht zu sehn, weil er nirgends verallgemeinert, sondern ganz bei seinem besonderen Falle bleibt. Es redet eben ein Dichter, der genug getan und sein Bestes gegeben hat, wenn er uns einen Menschen und seine Schicksale, sein Leid und seine Schuld, gestaltete.

„**Ueberschwemmung.**" Eine baltische Geschichte von **Carl Worms** (J. G. Cotta, Stuttgart). Carl Worms lebt offenbar in den russischen Ostseeprovinzen. Schon um deswillen hat die Geschichte unser Interesse, denn man merkt, hier schreibt einer, der Land und Leute kennt. Ja, die Geschichte ist sogar aktuell, denn sie zeigt uns in kleinem Ausschnitt die Gegensätze zwischen Letten, Deutschen,

Juden und Russen, die zu den Katastrophen der letzten Monate in den Ostseeprovinzen geführt haben. So bietet sie uns mit interessanter Unterhaltung zugleich mancherlei Aufklärung über die Ursachen der schweren Verwickelungen im Baltenlande.

Max Groth

Neue Dramen

„Fiorenza." Von Thomas Mann (S. Fischer, Verlag, Berlin). Mit jenem geheimnisvollen Lächeln, das wir von Leonardos Mona Lisa her kennen, schreitet eine Frauengestalt, Fiore, durch diese drei Akte, die am Nachmittag des 8. April 1492 in der Villa Medicea in Careggi bei Florenz spielen. Savonarola, als er noch ein unbekannter Mönch war, hatte sie sich versagt und ihn, den sie nie vergessen konnte, dadurch stark gemacht; Lorenzo de'Medici, dem Magnifico, gab sie sich hin, und jetzt steht sie kühl an seinem Totenbette. Sie ist wie eine Personifikation von Florenz: dem Bannfluch des Mönches öffnet es zuletzt doch sein Herz, dem Schönheitssinn des Weltmannes, der es umwarb, wendet es überdrüssig den Rücken. Und wie die Stadt der Lilien als geschichtliche Potenz im Hintergrunde ragt, so schaut auch Fiore mit kalter Neugierde zu, wer den Sieg davontragen wird; ob der sterbende Fürst oder der fanatische Prior von St. Marco. Dem Triumphierenden erscheint sie noch zu allerletzt und warnt ihn, daß sein Feuer ihn nicht noch selber verzehre. Aber Savonarola schreitet von der Leiche seines Gegners hinweg und hinaus in sein Schicksal: „Ich liebe das Feuer . . ." — Das ist der innere Ideengang, wie ich ihn aus den prunkvollen Szenen in Lorenzos Villa, wo die ersten Künstler und Gelehrten verkehren, herausgelesen habe. Kein Drama mit starken Effekten baut sich vor uns auf, denn über allem liegt der matte Schein des Todes; aber er hat eine geheimnisvoll symbolisierende Kraft, die durch die privaten Geschehnisse hindurch die geistigen Faktoren der Zeit scharf wie in einem Miniaturbild hervortreten läßt. Hiezu war eine Vielheit von Personen nötig, die in einem köstlichen Gewebe von bald witzigen, bald tiefen Worten mehr nur fein charakterisiert werden, als daß sie zu einem charaktergemäßen Handeln kommen. — Thomas Manns „Fiorenza" ruht auf einer zentralen Situation, deren Peripherie ein Epiker durch bedeutungsvolle Perspektiven nach vor- und rückwärts erweitert hat. An Stelle dramatischen Fortschrittes haben wir eine Entfaltung in dramatischer Form, die sich zwar der modernen analytischen Technik nähert, aber ihrer zwingenden Logik entbehrt. Bleibt übrig ein vornehmes Buchdrama, das, wenn überhaupt, nur von ersten Künstlern und vor einem gebildeten Publikum als außerordentliche Gabe aufgeführt werden darf.

Konrad Falke

Ibsen-Nachrufe

Ein älteres Urteil Björnsons, das den Politiker nicht verleugnet, wiederholt Harden in der Zukunft (35). Die Werke Ibsens und seiner Mitkämpfer haben das Gefühl der Verantwortlichkeit bei den Edleren gestärkt. „Durch sie sind die Arbeiterbewegung, die Frauenemanzipation, die Friedenssache gefördert, durch sie der Kunst und der Literatur neue Aufgaben zugewiesen worden." Die Uebertreibungen dieser Literatur aber hätten die ethischen Arbeiter später bekämpft. Harden selbst nennt Ibsen den streitbarsten Apostel, den stärksten Wirker, den germanische Poetenheimat in einem Jahrhundert gebar. Roman Woerner schreibt in der Münchner „Neuesten": Ibsen habe auf ethischem Gebiete die innere Form nachgewiesen wie einst Goethe auf ästhetischem, und auch hier könne man

sagen, sie bleibt ein Geheimnis den Meisten. Eine „Schicksalsmacht in der ethisch-ästhetischen Entwicklung des Germanismus" nennt ihn ebendort M. G. Conrad. „Er bleibt ein Urbild-Former in seiner Kunst, groß wie Dante; doch seine höchste Macht liegt, wie ich glaube, nicht hier, sondern im Sittlichen" so urteilt Alfred Kerr im Tag (263). Höher als der Ethiker dagegen steht für Monty Jacobs (Berl. Tageblatt 24. 5. 6.) der Künstler Ibsen. „Das Größte aber war und ist und bleibt sein Leben" — sagt Siegfried Jacobsohn in der Schaubühne (22). Alfred Klaar: er ist „der bewußte überzeugte Mann der rastlosen Entwicklung . . . das Genie des Zweifels", erfüllt von einer „fast grausamen Strenge der Innerlichkeit" (Gegenwart 22). Otto Brahm im Tag (272): der Erneuerer unseres Theaters, „ein Erneuerer von einer Macht und Kraft, wie er seit Shakespeares Tagen nicht über die Bühne geschritten ist". Karl Hagemann in der Rheinisch-Westfälischen Zeitung: „der Schöpfer der letzten dramatischen Kunstform, des Theaters der Gegenwart." Paul Mahn in der Täglichen Rundschau: „Er war die Lust zur Redlichkeit, zur Treue und zum Ernste . . . Er steht zu Beginn des neueren Abschnittes unserer Dramatik am Anfang der Wirksamkeit nicht viel anders da als Shakespere in der Zeit des Sturmes und Dranges." Karl Strecker stellt (ebd. 124) zwei wesentliche, immer wiederkehrende Konflikte bei Ibsen fest: „den Kampf um den eigenen Weg und das Opfermotiv." Weiterhin wird auf den Zusammenhang mit Schopenhauer und Nietzsche verwiesen. Auf den letzteren verweist auch der Kritiker des Reichs und meint: die Tragik im Leben beider liege darin, daß der Wahrheitsbegriff, um dessetwillen alles andere drangegeben werde, sich ihnen innerlich im Laufe der Zeit zersetzte. Aristokraten des Individualismus, sagt die sozialdemokratische Münchner Post, seien beide, und indem Ibsen der Persönlichkeit diente, habe er auch der Gesellschaft gedient. Die Kölnische Zeitung betont, daß die von Tolstoi, Zola und Ibsen geführte ethische Bewegung vorläufig leider noch nicht die starke praktische Wirkung ausgeübt habe, die jene Männer erwarten mußten. Die Germania sieht die „Zeit der Befreiung von den Fesseln des »nordischen Magiers« angebrochen". „Würde der Strom der deutschen Dichtung den Bahnen weiter folgen, die Henrik Ibsen gewiesen, so würde sie enden in einem toten Meere."

Einen Ueberblick über Ibsens Stellung in der Weltliteratur versucht A. von Gleichen-Rußwurm in der Frankfurter Zeitung (150): „Wenn Ibsen in Frankreich weniger gewürdigt ist, so liegt dies an einem bis jetzt noch nicht ganz erkannten Grund. Seine großen, sogenannt modernen Probleme sind wohl uralt wie Welt und Menschenherz und für alle Kulturgebiete gleich interessant. Aber die Nebenumstände ihres Auftretens, das Sachliche und Zeitliche an ihnen, ist zu norwegisch für die lateinischen Rassen. Die Norweger sind ein nordisches Seefahrer- und Bauernvolk mit den Tugenden eines solchen, aber auch mit dessen Mängeln ausgestattet. Was den Romanen und wohl auch den vornehmen Engländer an Ibsen abstößt, ist der selbstverständliche Mangel an Ritterlichkeit, an einem gewissen, instinktiven Bewahren der Form im Umgang mit andern Menschen und vor allem mit Frauen. Auch eine absterbende und verdorbene Aristokratie hat solche Ritterlichkeit im Wesen eines Volkes zurückgelassen, das sie einst beherrschte,



wie die verwelkte Rose ihren Duft noch lange bewahrt. Gewisse Konflikte in Ibsens Dramen — ich erinnere nur an Hedda Gabler und Baumeister Solneß —, könnten bei Menschen nicht vorkommen, die den Begriff »chevaleresque« oder »gentlemanlike« in ihrem Wortschatz haben. Oder wenn sie vorkommen, könnten sie nicht auf die Spitze getrieben werden, wie in »Rosmersholm« und der »Wildente«."

Deutsch!

Hauptversammlung der deutschen Kolonialgesellschaft, Antrag des Herrn L. D., Hamburg, unterstützt von 221 Mitgliedern: „In Erwägung der Deutschen Kolonialgesellschaft in der Kongofrage vom 3. Februar 1902 und 16. Juli 1903, denen durch die offiziellen Berichte der Untersuchungs-Kommission nur noch eine festere Begründung und Berechtigung zuteil geworden ist, wolle die Hauptversammlung der Deutschen Kolonialgesellschaft beschließen, daß in Anbetracht des Fortbestandes der völligen Enteignung der Eingeborenen von und jeglicher Nutznießung an den Rohprodukten des Landes, die irgendeinen Handelswert besitzen, und in Anbetracht ihrer von den Eingeborenen mit Gewalt erzwungenen Ausbeutung zugunsten des Staates und einer Anzahl von Monopolgesellschaften, an denen er mit Gewinnanteil beteiligt ist, die Deutsche Kolonialgesellschaft durch ihren Präsidenten aufs neue bei der deutschen Regierung vorstellig werde, um zu erwirken, daß die Frage der Handelsfreiheit im Kongostaate einer baldigen Revision unterzogen und solche Maßnahmen getroffen werden, die es dem deutschen Handel ermöglichen, im Kongostaate, wo er bisher ausgeschlossen war, Fuß zu fassen und sich unter dem Schutze einschlägiger Verordnungen und Gesetze, deren Anwendung der Kontrolle der Signatarmächte zu unterwerfen sind, zu entwickeln."

Berliner Theater

Unser fälliger Berliner Bericht mußte diesmal verschoben werden.

Münchner Theater

Was jetzt noch kurz vor dem Sommer, vor Torschluß neu aufgeführt wurde, beansprucht nicht gerade sehr viel Beachtung. Felix Dörmanns „Krannerbuben" brachte das Schauspielhaus. Das Stück schildert, wie Dörmann gern tut, Wiener Lumpenvolk in höheren und niederen Kreisen. Diesmal ist's ein Lebemann-Vater, der in trauter Eintracht mit seinen Früchteln das ererbte Vermögen verpraßt. Da muß denn zuletzt der älteste Herr Sohn die Firma dadurch retten, daß er sein Herzensverhältnis mit der braven Näherin aufgibt und die reiche Braut heimführt. — Solange Dörmann anrüchige Gesellschaft darstellt, wirkt er immer lebendig. Freilich ist seine Kraft meines Erachtens nicht groß genug, um diesen Stoff mit künstlerischem Ernst, mit Humor oder Satire so zu meistern, daß kein „Erdenrest" bliebe, „zu tragen peinlich", besonders, wo er so wenig wie hier von Asbest ist. Die „Sittlichkeit" wieder wird für mein Empfinden durch seine treuen und liebevollen Näh- und andern Mädchen in so ideal schablonenhafter Weise vertreten, daß ihre Moral auf mich mehr einschläfernd als erhebend wirkt. Das Stück ist etwas schwächer als man es sonst bei Dörmann zu treffen gewohnt ist. Es soll übrigens sein Erstlingswerk sein, das er nachträglich dem Rampenlicht preisgibt.

Clarice Tartufaris „Mammon", übersetzt von Joseph Mayer, aufgeführt am Volkstheater, scheint mir eins jener Volksstücke zu sein, die eine Binsenwahrheit durch grausames Effektehäufen zur Lüge machen und dadurch verworrene Köpfe noch

mehr in Verwirrung bringen. Gewiß spielt der „Mammon“ eine verheerende Rolle in unserem Leben; aber diese plump radikale Weise, wie er als Würgegeist in der Familie des unglücklichen Bankkassiers Malagutti wütet, darf denn doch wohl kaum als typisch für sein Wirken hingestellt werden. Schade, es traten trotz dieses Uebelstandes und trotz des Papierrauschens der Uebersetzung einige hübsche Einzelheiten hervor.

Leopold Weber

Ⓖ Von der Tonkünstlerversammlung in Essen. I.

Vor keiner leichten, besonders keiner beneidenswerten Aufgabe steht immer wieder der Vorstand des Allgemeinen deutschen Musikvereins, der jährlich die Mitglieder nach einer deutschen Stadt zusammenzurufen hat, um an der jeweiligen mit großen Aufführungen verbundenen Tonkünstlerversammlung den Fortschritt der musikalischen Kunst darzutun. Die fortschrittlichen Ziele sind von Franz Liszt, dem Gründer des Vereins, gesteckt worden. Aber es ist mit dem Fortschritt wie mit der Modernität. Der eine versteht das, der andere jenes darunter. Beneiden wir also den Vorstand nicht, der den Fortschritt vertreten muß und nur einen vertreten kann, der ihm gemäß ist, den er dafür hält. Vorsitzender des Allgemeinen deutschen Musikvereins ist der Berliner Hofkapellmeister R. Strauß, dessen Stimme sicherlich bei der Auswahl der Werke, die gelegentlich der Tonkünstlerversammlungen aufgeführt werden, viel zu bedeuten hat. Es ist ganz natürlich, daß gerade seine Auffassung vom Fortschritt hierbei nicht ohne Einfluß bleiben kann. Zugeben muß man, daß als Vorstand eine geeignetere Person zurzeit wohl nicht zu finden ist. Nicht nur als weltbekannter Komponist, sondern auch als musicus doctissimus. In seinem musikalischen Wandel über Mendelssohn, Brahms, Liszt-Wagner-Berlioz und schließlich oder vorläufig Debussy ist er so recht der „gelernte“ Komponist, der sich alles Dagewesene zu eigen gemacht hat. Also nicht nur ein Meister der Technik, sondern auch der berufene Kritiker und Wahlmann. Zum Teil mag durch seine vielseitigen Interessen der Potpourrismus der Tonkünstlerfestprogramme mit erklärt werden. Uebrigens hatte sich dieser Punkt in Essen (Graz gegenüber) schon sehr gebessert. Aber die fortschrittliche Ausbeute war um so schwächer.

Es meldeten sich einige junge Talente, wie R. Siegel, R. Mors und W. Braunfels, die Aufmunterung verdienen, aber in jener gleißenden Orchesterrhetorik, die unser musikalisches Zeitübel ist, durchaus befangen sind. Nicht nur sie, sondern auch erfahrenere Komponisten, wie Reitzel und H. Bischoff, bevorzugen Längenmaße, die sie zu gespreizten Schönrednereien verleiten. Reitzels klar gebaute und hochinteressante symphonische Phantasie „Das Leben ein Traum“ (mit Solovioline) und Bischoffs urwüchsige E-dur-Symphonie werden immerhin durch energische Striche lebensfähig werden. Großes Aufsehen erregte Fr. Delius mit dem Chorwerk „Im Meerestreiben“ für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester. Das Gedicht von Walt Whitman ist von musikalischen Impressionen umzittert, deren Phantastik wie durch eine Urmelodie von Naturlauten in eine einzige Stimmung von Wehmut gebannt ist. Hier stört die Länge nicht, weil sie organisch ist. Von den Kammermusikwerken seien genannt: ein mit Glück neuen Problemen nachgehendes C-moll-Quartett von H. Zöllner, ein älteres F-dur-Trio von H. Pfitzner, dem bedeutend-

Musik

sten Erfinder in einer erfindungsarmen Zeit, und ein ebensowenig neues Quartett von H. Kaun, ebensowenig neu, weil es vor einer Reihe von Jahren vom Musikverein als ungeeignet abgelehnt worden war. Diesmal war es der größte Erfolg des ganzen Festes. Es ist klar, daß dies warmblütige, gar keine sensationellen Allüren tragende, nur Musik sein wollende Werkchen durch alle Konzertsäle gehen wird.

Friedrich Brandes

Zur öffentlichen Musikpflege

Die Saison ist wieder mal zu Ende. Noch ein paar Musikfeste, auf denen neben bewährtem Alten wieder eine Anzahl Neuheiten daraufhin geprüft werden, ob sie sich zu gangbaren Artikeln für die nächsten Spielzeiten eignen, dann die Hochsommerruhe, dann da capo sin al fine! In den Musik- und Tageszeitungen liest man selten eine besonnene Betrachtung über diesen großen Musikbetrieb. Wie einsichtige Musiker selbst über die Mängel unseres heutigen Konzertwesens denken, zeigen folgende Zeilen eines deutschen Dirigenten, die mir ein freundliches Geschick in die Hände spielt. Obwohl sie nichts Neues sagen, sprechen sie doch mit so offener Ehrlichkeit, daß sie gewiß vielfach ein Echo wecken werden. „Wie es für einen Komponisten heutzutage schwer ist, sich an den Kunststätten Deutschlands einzuführen, so ist es für uns Dirigenten fast unmöglich, bei der heutigen Reklamesucht dem Publikum Werke zu bringen, von denen es noch nie etwas gehört hat! Da muß erst die Reklametrommel eines . . . oder . . . (ich lasse die Namen der beiden weg) mächtig geschlagen werden, damit das Publikum neugierig wird, — um alsdann aus dem Konzert mit langer Nase abzuziehen. Ich habe in meinen Konzerten, dem Drängen meines Direktoriums nachgebend, in jedem Jahre eins von den Werken gebracht, die neuerdings viel von sich reden machen, und war doch überzeugt, daß manche guten neueren Sachen existieren, die ein größeres Recht der Aufführung beanspruchen können. Aber die waren noch nicht von der befreundeten Kritik verhimmelt und darum nicht »interessant«. Mit dem Engagement von Solisten geht es mir ebenso! Wie viele gute prächtige Künstler kenne ich, die wohl verdienen, zu großen Konzerten herangezogen zu werden; aber nein, es müssen immer Träger großer Namen sein, sie selbst mögen sein, wie sie wollen. Wie oft wird man doch gerade von diesen Sternen, an deren Leistungen kein Kritiker mehr zu tippen wagt, enttäuscht! Sterne als Solisten und dazu womöglich in jedem Jahre sämtliche Symphonien von Beethoven, einen Haydn, einen Mozart, Schubert, Schumann, Mendelssohn und Brahms, das ist so die Sehnsucht des Durchschnitts! Wie wenig läßt sich dagegen mit jahrelangem Widerstand erreichen! Und doch muß man schließlich über das Wenige froh sein!"

Wer sich im Konzertwesen nicht auskennt, wird vielleicht geneigt sein, wegen dieser Zeilen die Worte: „Mehr Rückgrat!" fallen zu lassen. Solange aber die großen Herren unter den Konzertgebern willige Diener ihrer Agenten und ihres Publikums sind, soll man nicht von der musikalischen Provinz verlangen, was die Kapitalmenschen nicht leisten. Die Hauptsache bleibt: Erziehung des Publikums, Kampf gegen die Reklame- und Geschäftsmänner — und Geduld.

Georg Göhler

Dorfmusik

Das Aussterben der alten Dorfmusikanten, das Eindringen städtischer Musik aufs Land ist eine sattsam bekannte Tatsache. Der Verein

für ländliche Wohlfahrts- und Heimatpflege erwirbt sich darum ein Verdienst, wenn er auf diesen Punkt hinweist, auf den auch der Kunstwart bald ausführlicher zu sprechen kommen wird. „Es handelt sich darum, zunächst einmal festzustellen, wo noch so etwas wie eine ursprüngliche, aus dem Volkscharakter heraus geborene Musik vorhanden ist, welche ursprünglichen Instrumente es in den verschiedenen Gegenden gegeben hat und etwa noch gibt. Sodann wäre zu untersuchen, was aus der volkstümlichen Musik der neueren Zeit dem Landvolk in erster Linie zu vermitteln ist und welche neueren Musikinstrumente auf dem Lande einzuführen wären." Was den ersten Teil der Aufgabe anlangt, so müßte man zunächst ein treues Bild der tatsächlichen Verhältnisse gewinnen. Wir würden unsern Lesern auf dem Lande dankbar sein, wenn sie uns durch Uebermittlung von Material dabei unterstützten. Daß die Förderung echter Landmusik sehr von der Beschaffenheit der Landschaft und ihrer Bewohner abhängt, versteht sich in einem so mannigfaltigen Lande wie Deutschland von selbst. Eine Universal-Landmusik, die für das Alpendorf wie für Hinterpommern paßt, wird es niemals geben. B

Vom „Stilvollen" bei Schulfesten

Man legt Gewicht auf die Feststellung, daß das im Kunstwart (XIX, 16) unter dieser Ueberschrift mitgeteilte Programm nicht der Realschule, sondern dem Realgymnasium von Barmen zur Last fällt.

Denkmäler

standen in letzter Zeit wieder, um wochenschauerlich zu reden, „im Vordergrunde der öffentlichen Diskussion". Zunächst das Virchowdenkmal: Die dem Gestorbenen nahestanden, plädieren also wirklich mit allem Eifer für ein Bildnis-Standbild, das so aussehen solle, wie er aussah. Wie langsam doch manchmal die einfachsten Aufgaben auch von klugen Menschen erfaßt werden, wenn die Gewohnheit sich ihnen vor's Auge stellt. „Wir, die mit ihm verkehrten, erkennen ihn sonst nicht; das ist nicht Virchow, was ihr da gebt!" Als wenn ihrer, die einen Gestorbenen kannten, nicht mit jedem Tage weniger würden, als wenn ein Denkmal nicht gerade für die geschaffen würde, die ihn nicht mehr kannten! Und als wenn das Sterben nicht auch für die Ueberlebenden der Augenblick sein sollte, mit dem das Umschauen von Körperbild in Seelenbild beginnt! ...

Das Hamburger Bismarck-Denkmal zeigt den es darstellt auch nicht wie er „aussah", sondern wie die Nachkommen ihn fühlen. Wir haben drei Bilder nach diesem Werk bereits vor vier Jahren gebracht (XV, 11) und als Gegenbeispiel den Begasschen Bismarck in der Kürassieruniform dazugestellt. Wer kann beim Vergleiche zweifeln, wo Monumentalkunst ist und wo nicht? Und das trotz der Mängel, die Lederers Werk, einem der ersten Schreitversuche auf diesem Weg, noch anhaften!

Selbst wenn man Rudolf Baumbach ein Denkmal setzen will, raten wir von dem normalen „Standbild" ab. Will man's denn wirklich? Freilich will man's, und wir unsrerseits sagen, obgleich mehrfach aus dem Leserkreise zum Widerspruch aufgerufen: warum sollte man's denn nicht? Wären wir boshaft, wir dächten: schadet denn solch ein Standbild in diesem Falle nicht weniger, als etwa eine billige Ausgabe seiner Gedichte schaden könnte? Aber wir sind ganz sanft gesinnt. Wie wir über Baumbachs Verse denken, haben wir oft und deutlich genug gesagt, als er noch lebte, wenn er aber auch heute



noch warme Verehrer hat — wer dürfte ihnen verwehren wollen, auf ihre Kosten zu ehren, wen sie's zu ehren drängt? Laßt uns unsre literarische Bildung so fördern, daß man in Zukunft von sich aus zu andern Talenten hinhört als zu solchen, zu echter Frische statt zu geschauspieltem Scheine von Jugend- und Jubelkraft — das scheint uns ein sichrerer Weg vorwärts, als der Widerspruch gegen Gefühle, die ganz aufrichtig, also ganz berechtigt sein können, sich ihrerseits Ausdruck zu suchen. A

☛ Die deutsche Kunstausstellung in London darf wohl auch bei uns daheim beachtet werden, zum mindesten im Hinblick darauf, wie sie auf die Engländer wirkt. Es ist eine kleine aber sehr gewählte Bildersammlung, die man dort zeigt, kein geschäftliches, sondern ein wirklich kunstpolitisches Unternehmen: fast alle unsre besten Meister sind hier vertreten, auch tote, wie Lenbach und Böcklin, von dem die Nationalgalerie sogar „Pieta“ und „Gefilde der Seligen“ hingeliehen hat. Nun wundern sich einige in Deutschland darüber, daß die meisten Engländer gerade solche Werke nicht verstehen. Wurden sie denn bei uns mit den ersten Blicken verstanden? Will man sie aber dem Ausland allmählich erschließen, so muß doch wohl einmal ein Anfang gemacht werden! Und ob man unsre Lieblinge versteht oder nicht, man fühlt jetzt schon vor unsrer Kunst Respekt. Man fühlt, daß wir im Allerwesentlichsten gewachsen und auch den Engländern vorausgekommen sind: im Ernste unsrer Malerei, also: daß wir nicht auf Verkauf und Gunst hin arbeiten, sondern um mitzuteilen, was wir schauen und empfinden. „Mögen wir uns auch nicht sofort angezogen fühlen“, schrieben z. B. die Times: „das müssen wir doch von Herzen anerkennen, daß die deutschen Künstler im ganzen ernstere Ziele haben, als die unsern. Sie haben den Mut, phantasievoll zu sein, und fürchten sich nicht, zu hoch zu streben. Sie haben die Lebenskraft eines Rassegefühls, das sich noch nicht in Raffinement und Spitzfindigkeit erschöpft hat. Die deutsche Kunst zeigt heute trotz all ihrer Fehler mehr Kraft und wahre Fruchtbarkeit als die französische.“ Eine entsetzliche Lästerung zwar für ein deutsches Impressionistenohr, aber trotzdem die Meinung von vielen drüben, die auch sonst in der englischen Kritik zutage tritt.

☛ Die Sächsische Kunstausstellung, die gegenwärtig neben der großen deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden zu sehen ist, hat's nicht leicht gehabt — wie sollte sie bei solcher Nachbarschaft noch viel interessieren? Und in einem Jahre, da die Ausstellungen in Berlin, München, Weimar, Köln, Nürnberg usw. — an manchen Orten sind mehrere zugleich — auch unter die Sachsen nach guten Werken wie mit Magneten nach Bleienten auf die Jagd gingen? Kein Wunder also, daß es auf der Brühlschen Terrasse im allgemeinen nicht anstrengend aussieht. Eine tüchtige Malerei, eine tüchtige Plastik, aber das Beste, was in Sachsen geleistet wird, ist nicht da, und das Gute, das da ist, kennen wir meistens schon von Lokalausstellungen her. Eine eigenartige und neue Erscheinung ist wohl nur Wolfgang Müller — und den werden die meisten auslachen oder wenigstens auslächeln. Einiges seiner Bilder reizt auch dazu, aber man vertiefe sich z. B. in sein „Schwanenlied“ und denke sich aus dem Bilde „die Wolken“ die überflüssige und unglückliche Staffage weg, dann wird man verstehen, warum wir meinen: man sollte hier

mit dem Auslachen doch vorsichtig sein. Es lebt etwas in diesem Sonderling, ein merkwürdig starkes und eigenes Naturgefühl, etwas vom Empfinden und Schauen C. D. Friedrichs, sodaß wir unserseits auf seine weitere Entwicklung recht gespannt sind. Uns scheint: er hat eigentlich nur wegzulassen (oft auch von den Rahmen!), um als der „Einer" erkannt zu werden, der er schon ist. — Schön und vornehm ist die Einrichtung der kleinen Ausstellung. Hierin hat sich in Dresden tatsächlich schon eine gute Tradition gebildet, die noch frei von Manier ist.

☛ Neue Kunstwart-Unternehmungen nach Rembrandt

Wir geben eine neue „Zweite Rembrandt-Mappe" heraus. Der Technik der Bilder kamen unsre Verträge mit der „Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst" in Berlin zugute, auch ermutigte uns die jetzt für unsre Publikationen verbürgte Sicherheit großen Absatzes dazu, an Stelle der schlichten Autotypie, wo das nur wünschenswert erschien, den Druck mit mehreren Platten einzusetzen. Dann haben wir uns noch zu etwas anderm entschlossen. Wir bringen neben der gewöhnlichen, sagen wir „Volks-Ausgabe" zu je 3 Mk. dieser sowohl wie unsrer ersten Rembrandt-Mappe noch eine „Vorzugs-Ausgabe" der beiden Mappen zu je 5 Mk. in den Handel, die sämtlichen Bilder auf großem grauen Karton aufgeklebt darbietet. Erst in dieser Ausstattung kommen sie recht zur Wirkung; wer den Preisunterschied nicht zu scheuen braucht, dem raten wir also dringend zu der Vorzugs-Ausgabe in großem Format — auch sie sind ja immer noch viel billiger als ähnliche Publikationen sonst und sie werden durch ihre Schönheit überraschen. Unsre erste Rembrandt-Mappe enthält: Die drei Bäume, Der Gelehrte, Die Anatomie, Tod der Maria, Selbstbildnis von 1634, Zimmermanns-Familie, Hundertguldenblatt, Die Jünger von Emmaus, Alte Dame, Der barmherzige Samariter, Die drei Kreuze, Der Alte mit der roten Mütze, Hendrickje Stoffels, Scharwache. Die zweite, eben erscheinende, enthält: Die Stahlmeister der Tuchmacherzunft, Brustbild daraus, Selbstbildnis von 1658, Sohn Titus, Kreuzabnahme Christi, Grablegung Christi, Jan Six am Fenster, Christus bei Pilatus, Faust, Bildnis eines Greises, Mühle von 1650, Landschaft mit dem barmherzigen Samariter, Landschaft von 1638, Ruhe auf der Flucht, Christus erscheint Maria Magdalena.

Zur Ergänzung dieser Mappen stehen noch aus den Meisterbildern die folgenden Blätter zur Verfügung, die also in die Mappen nicht aufgenommen worden sind: Verkündigung an die Hirten (15), die Auferweckung des Lazarus (21), Phantastische Landschaft (49), Predigt des Täufers (56), Raub der Proserpina (64), Jan Six (138).

An neuen Vorzugsdrucken nach Rembrandt geben wir zunächst einige echte Photogravüren (nicht Rembrandtotypien) auf Chinapapier heraus, die für uns das Haus Meissenbach, Riffarth u. Co. unmittelbar von den neuen Originalnegativen der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst hergestellt hat. Es sind „Die Vorsteher der Tuchmacherzunft" und „Die Anatomie". Jedes dieser Blätter kostet 5 Mark. Wir erinnern unsre Leser bei dieser Gelegenheit an die schon im vorigen Jahre erschienenen echten Photogravüren genau in Originalgröße nach dem „Hundertguldenblatt" (4 Mk.) und nach den „Drei Bäumen" (3 Mk.) — da sich's hier um Kupferätzung in gleicher Größe nach Kupferätzung handelt, so konnten die Reproduktionen in ästhetischem Eindruck

den Originalen fast vollständig gleichkommen, da aber als Vorlagen die allerbesten Drucke benutzt werden konnten (aus dem Berliner Kupferstichkabinett), so übertreffen die Reproduktionen in Wirklichkeit auch die meisten Originaldrucke an Schönheit. Eine Rembrandtotypie in Originalgröße nach Rembrandts radiertem Selbstbildnis von 1639, die auch wie ein Facsimile wirkt, gaben wir schon früher heraus (1 Mk.). Neu ist als Vorzugsdruck ein sehr großer malerischer Holzschnitt von Baude (1,50 Mk.) nach demselben Rembrandtischen Greisenbildnis, das diesem Hefte als Farbendruck beigegeben ist. Als wir für ihn das Druckrecht erwarben, haben wir insbesondere an Minderbemittelte gedacht, die ein wirkungsvolles Wandbild nach Rembrandt in einwandfreier Technik haben wollten, während ihnen doch der Preis selbst unsrer Photogravüren schon zu hoch war.

☛ Neue Bilder und Bücher zum Rembrandtfest

Außer unsern eigenen neuen Bilderpublikationen haben wir noch die folgenden Bücher und Bilder über Rembrandt anzuzeigen:

„Rembrandt in Wort und Bild", herausgegeben von Wilhelm Bode unter Mitwirkung von Wilhelm Valentiner, 20 Lieferungen zu je drei Blättern. (Berlin, Bong, 30 Mk.). Rembrandtotypien in wesentlich kleinerem Format als die der „Alten Meister", das Papier etwa wie bei unsern Meisterbildern, die Bilder selbst wesentlich kleiner, weil der freie Rand größer bleibt. Die Technik der Rembrandtotypien ist noch eine so unsichere Sache, daß wir, die wir sie mit unsern ersten Vorzugsdrucken in Deutschland eingeführt haben, sie jetzt nur noch ausnahmsweise verwenden; es folgt immer auf eine freudige eine fatale Ueberraschung. Doch sind die meisten der bis jetzt erschienenen Blätter dieser Publikation recht gut, und der Bodesche Text (in den ebenfalls Abbildungen gestreut sind) ist das natürlich auch.

Zu dem Bande der „Klassiker der Kunst" (Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart), der Rembrandts Gemälde wiedergab, ist nun ein neuer mit Radierungen getreten, den Professor Hans Wolfgang Singer herausgegeben hat. Er bietet autotypische Reproduktionen von 402 Radierungen und kostet gebunden 8 Mark. Da er uns beim redaktionellen Abschluß dieses Heftes noch nicht vorliegt, müssen wir uns auf diese Angabe beschränken.

Wer eine ganz billige Ausgabe der hauptsächlichsten Rembrandtschen Radierungen etwa für „kunsterzieherische" Zwecke braucht, sei bei dieser Gelegenheit an die von Schubring erinnert, die zu erstaunlich niedrigen Partiepreisen von der „Zentralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen in Berlin SW. 11" bezogen werden kann.

Eine Rembrandt-Gabe hat übrigens auch ein holländischer Ausschuß zur Ehrung des großen Landsmannes und zur Förderung der Freude an seiner Kunst herausgegeben, gleichfalls insbesondere für Arbeiter, mit einigen farbigen Blättern nach Gemälden, aber immerhin auch im Verhältnis wesentlich teurer. Man wende sich wegen ihr an Herrn J. W. Gerhard, Amsterdam, 'sGravesandeplein 25.

Dann sei noch der „Rembrandt-Almanach" der Deutschen Verlagsanstalt erwähnt. Er wird durch ein Gedicht Henckells eingeleitet, das besser draußen geblieben wäre, da es in der Auffassung Rembrandts wenn überhaupt führen, so nur irreführen könnte, sonst, aber bringt er sehr interessante alte und neue Beiträge, die den Meister von den ver-

schiedensten Seiten her teils nur anleuchten, teils wirklich beleuchten. Die Bilder sind so gut, wie sie's in solch einer billigen Schrift nur sein können, und der Preis von einer Mark ist niedrig für diesen Almanach.

„Rembrandt und seine Zeitgenossen" hat Wilhelm Bode ein neues bei E. A. Seemann erschienenes Buch genannt, das seinen Titel so nur des Jubeltags wegen trägt. Denn es ist Rembrandt nicht vorzugsweise gewidmet, unter den 289 Seiten gelten nur die ersten 28 ihm. Wir haben „eine Vereinigung von Studien und Skizzen, von großzügigen Bildern und Kleinmalereien, von Uebersichten über ganze Gruppen von Malern und von Einzelschilderungen, von Charakteristiken und von Lebensbildern einzelner Künstler der holländischen und vlämischen Malerschule" im siebzehnten Jahrhundert vor uns. Am ausführlichsten ist Adrian Brouwer darin behandelt, wie denn der Raum den Verschiedenen nicht kurzweg im Verhältnis ihrer Bedeutung als solcher zugemessen ist, sondern darnach, ob Bode über sie Neues und Wichtiges zu sagen hat. Also mehr eine Sammlung als eigentlich ein Buch und nicht so sehr zur ersten Einführung, als zur Ergänzung und Berichtigung. Aber eine Sammlung von außergewöhnlichem Wert. Der Berliner Gelehrte ist ja bekanntlich einer der sehr wenigen Kunsthistoriker, die nicht nur Monumenten- und Dokumentenforscher, sondern auch Psychologen und Aesthetiker und nicht zuletzt, die Darsteller sind. So darf auch „Rembrandt und seine Zeitgenossen" durchaus nicht nur den Fachgelehrten empfohlen werden; es bietet gerade den gebildeten und dadurch bei geistiger Nahrung anspruchsvollen Kunstfreunden erlesene Genüsse. -r-

„Rembrandts Radierungen" von Richard Hamann. Mit 137 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. (Berlin, Cassirer, 12 Mk.). Dieses Buch behandelt nur die ästhetischen Fragen des Rembrandt-Werkes (keinerlei geschichtliche Untersuchungen über Echtheit, Zeitbestimmung fraglicher Blätter usw. werden angestellt) und ist ein ebenso eingehender als würdiger Führer. Nacheinander nimmt der Verfasser Rembrandt als Bildniskünstler, als Erzähler, als plastischen und malerischen Darsteller, als Künstler der Farbe, des Raumes, der Landschaft und des Lichtes vor. Zum Schlusse gibt er einige kurze Leitsätze über die Technik und ein Zusammenfassen seines Urteils über des Meisters Werk; am Anfang steht eine knappe Lebensbeschreibung, die mehr die Stimmungen als die Begebenheiten von Rembrandts Leben andeutet und nichts weiter will, als dem Leser ermöglichen, die wenigen Beziehungen, die der Verfasser im folgenden zwischen dem einzelnen Werke und dem Leben Rembrandts bloßlegt, leicht zu begreifen. Wenige Bücher sind mit mehr Liebe und mehr Verständnis geschrieben, als dieses, und der Verfasser beweist, daß er Rembrandt in hervorragendem Maße kennt. Sein Blick ist so scharf, daß er alles sieht, wenngleich er nie den nötigen Abstand vergißt, den man innehalten muß, um sich nicht ins einzelne zu verlieren. Mit überaus treffenden Worten weiß er das Charakteristische an einem Bildnis, an einer Landschaft zu bezeichnen. Mir ist aufgefallen, daß der Verfasser nirgend, wenigstens nicht an jenen wichtigen Stellen, wo man es sucht, die Radierung als dekorative Kunst würdigt, nie hervorhebt, daß ein Meister als Ausgangspunkt für sein Werk lediglich das Spiel der Linie, das Gegeneinanderhalten von Schwarz und Weiß, erfassen kann. Weiße Stellen in einem Blatt bespricht er öfters als „leer" und „langweilig". Daraus geht für mich hervor, daß

er in letzter Linie, trotz seiner Einsicht in die Radierungskunst, doch auf dem Standpunkt des nur mit einem „Malerauge" versehenen Menschen stehen bleibt. Doch will ich dem Einwand in diesem Falle keine besondere Bedeutung beigelegt wissen. Das Buch möchte ich in die Hände aller jener Leute legen können, die sich schon gern mit der Graphik beschäftigen möchten, die aber nur an die Oelmalerei gewöhnt sind und nun, wo die Farbe fehlt, hilflos vor Radierungen stehen. Hier wird ihnen ein Licht aufgehen, was man alles in der Schwarz-Weiß-Kunst suchen und finden kann, und welch vielseitiger Genuß demjenigen bevorsteht, dem einmal die Schuppen von den Augen gefallen sind. Wenn demnach das Buch dem Laien wegen seiner Betrachtungsweise und als Führer zur Kunst überhaupt eine höchst willkommene Gabe sein wird, so vermißt der Fachmann schmerzlich die bestimmte Stellung zu der überaus wichtigen Frage der Echtheit und Eigenhändigkeit jedes einzelnen Blattes. Im wesentlichen nimmt der Verfasser das ganze Werk, wie es bei Bartsch aufgezählt wird, als etwas Gegebenes an. Hans W Singer

Richard Muther: „Rembrandt" (Fleischel u. Co., Berlin 1904). Wie sich Muther zu Rembrandt stellt, weiß man zum Teil schon aus seiner Geschichte der Malerei. Seitdem ist Neumanns Buch erschienen, und jeder, der heute über diesen Meister schreibt, muß einmal durch dessen Gedanken hindurchgegangen sein. Muther hat es verstanden, manch feines Ergebnis von Neumanns Untersuchungen sich zu eigen zu machen — natürlich nicht in Form des Plagiates, sondern als ein auch vom Gegner Lernender — ohne daß seine persönliche, im Blitzlichtstil arbeitende Darstellungsweise von der oft seltsam lastenden Schwere jener Gedanken ihrer Elastizität beraubt würde. Die Schicksalstragödie des ersten freien Künstlers will er schreiben, und er tut es mit so sicher und, bei aller Eilfertigkeit energisch hingesetzten Zügen, daß man die halbhundert Seiten mit Vergnügen lesen kann, auch wenn der Bleistift oft genug zur kritischen Randglosse aufzuckt. Niemand wird ein ernsthaftes Studium von Rembrandts Werk allein auf eine solche Skizze gründen; darum braucht Muthers Arbeit auch nicht mit dem schweren Geschütz kunstgeschichtlicher Detailkritik bedroht zu werden. Das Bild, das er entwirft, ist gut komponiert, voll Leben und Leidenschaft; so mag man sich mit diesen Qualitäten begnügen. Erich Haenel

☛ Andere neue Kunstwart-Unternehmungen, will sagen: solche, die sich nicht auf Rembrandt beziehen, haben wir auch noch schnell anzuzeigen, ehe der Sommer kommt.

Es sind, abgesehen von den Steinhausen- und den Millet-Mappen drei wichtige neue Vorzugsdrucke in echter Photogravüre: Millets Aehrenleserinnen, Giorgiones „Konzert" und Holbeins Darmstädter „Madonna". Auch diese Photogravüren sind mit den Negativen neuer Aufnahmen hergestellt, welche die „Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst" unmittelbar vor den Gemälden selber anfertigen ließ, und auf Chinapapier gedruckt.

Außerdem sind zwei neue Folgen der Meisterbilder erschienen. Sie bringen als Nummern 157—168: Raffael, Die schöne Gärtnerin, Dürer, Madonna mit der angeschnittenen Birne, Pieter de Hooch, Holländische Stube, Menzel, Blücher, Andrea del Sarto, Madonna, Millet, Der Frühling, Dürer, Die heil. Dreifaltigkeit, Holbein, Aus „Bilder des Todes",

Van der Goes, Anbetung des Kindes, Frans Hals, Adriaensschützen, Rembrandt, Die Kreuzabnahme, Andrea del Sarto, Der heil. Johannes.

Vermischtes

Dürerbund und Goethebund

Auf dem diesjährigen Delegiertentage der deutschen Goethebünde ward ziemlich viel darüber gesprochen, ob eine nähere Verbindung der Goethebünde mit dem Dürerbunde zu wünschen sei. Man nahm die Resolution an: „Der Delegiertentag hält es für angemessen, sich in akuten Fragen der Kunstpflege und der Volksbildung mit den größeren, ähnliche Bestrebungen verfolgenden Vereinigungen von Fall zu Fall in Verbindung zu setzen.“ Eine Resolution, die auch der Arbeitsausschuß des Dürerbundes für vollkommen ausreichend hält. Wollten Dürer- und Goethebund sich vereinigen, so käme uns das ungefähr so vor, wie wenn 1870 die deutschen Armeen sich alle hätten vor Straßburg sammeln wollen, um dann in einer einzigen Heersäule loszuziehn. Gerade das Getrennt-Marschieren ermöglicht erst das Anpassen an die einzelnen Aufgaben. Daß wir uns vortrefflich vertragen können, wird ja dadurch bewiesen, daß bereits mehrere einzelne Goethebünde dem Gesamt-Dürerbund beigetreten sind.

Als Ganzes allerdings hat der Dürerbund eine Besonderheit, auf deren Wahrung wir wohl mehr Gewicht legen, als der Goethebund: er will als Bund der Loslösung ästhetischer aus der Verquickung mit andern Fragen dienen. Wir sind vollkommen davon überzeugt, daß auch ästhetische Arbeit oft ohne ein Hereinziehen politischer, sozialer oder religiöser Streitfragen nicht angeht, und wir beteiligen uns an solchen Kämpfen als einzelne Menschen so gut wie andre, unser Bund aber ist zur kräftigen gemeinsamen Verfechtung dessen da, was Konservativer und Sozialdemokrat, Zentrumsmann und Fortschrittler gemeinsam als nötig erkannt haben. Das bedeutet eine Beschränkung des Arbeitsgebietes in praktischer Kunstpolitik, weiter nichts. Wir glauben eben, daß wir so weiter kommen, da wir angesichts des Bauelends und der Heimatverwüsterei, des Kolportage-, des Theater-, des Ausstellungs-, des Konzert-Wesens und Unwesens, der bei gutem Willen doch oft verständnislosen Gesetzgebungs- und Verordnungsneuheiten und einer Menge von anderen Erscheinungen Aufgaben genug für eine aus allen Parteien gesammelte Kraft sehen. Ich betone immer: als Bund, also für das, was der durch das Vertrauen des Gesamtvorstandes gewählte Arbeitsausschuß in Dresden zu tun hat. Die jetzt sehr zahlreich gewordenen einzelnen Mitgliedervereine des Dürerbundes sind in ihrer Tätigkeit nach jeder Richtung hin satzungsgemäß vollkommen frei. So scheint uns die beweglichste Anpassung sowohl an die verschiedenen Aufgaben ermöglicht, wie die tunlichste Ausnutzung der besonderen Kräfte, die an den einzelnen Orten zur Verfügung stehen.

Das alles geht aus den Satzungen und Berichten des Dürerbundes klar hervor. Es wäre vielleicht ganz gut gewesen, wenn einzelne der Redner, die auf dem Stuttgarter Delegiertentag über den Dürerbund sprachen, vorher diese Satzungen und Berichte noch etwas genauer gelesen hätten. A

Dem Walde

hat kürzlich Hans Thoma in der badischen ersten Kammer ein Loblied gesungen. Was er sagte, wollte durchaus nichts Neues sagen; es war eine herzliche und feine Befürwortung des Waldes aus allen den Gründen, die jedem, der nicht nur aufs Geldinteresse sieht, geläufig sind. Aber

das eben gab seinen Worten den neuen Klang: daß sie bei solch einer „ökonomischen Materie" noch andre als „materielle" Interessen ins Feld führten. Der Wald wäre nicht nützlicher, wenn wir's erreichten, daß an den Bäumen statt der Blätter lauter Kassenscheine wüchsen — wann wird ein solch „reaktionärer" Gedanke von so vielen verstanden werden, daß er sogar in den Parlamenten den Ausschlag gibt? Wann werden wir als „Interessen" nicht bloß die eine Art von Interessen vertreten lassen, die mit der Markwährung berechnen kann? In Baden sagte die Regierung Thoma die Berücksichtigung seiner Wünsche zu. Wie weit wird sie sie berücksichtigen? In Preußen . . . wie macht man's bei der Ostseeküste, wie macht man's bei den Wäldern um Berlin?

Unsere Bilder und Noten

Rembrandts Selbstbildnis von 1658 gibt der Kupferdruck vor unserm Hefte wieder. Es zeigt noch keinen alten Mann, sondern einen, der ganz am Anfange der Fünfziger steht, und doch einen, der auf das Leben schon hinsieht wie auf eine Sache, deren Bitternisse er bis zur Neige durchgeprobt, die er dann aber ruhig beiseite gestellt hat. Es ist, als sei mit den köstlichen Dingen selber auch die Liebe zu ihnen von Rembrandt gewonnen worden. Alles im üblen Sinne Dekorative ist von seiner Kunst abgefallen. Aber ihre zurückgezogene Stille ist die des allervornehmsten Adels. Vom Irren und Fehlen, vom Verlieren und Enttäuschtwerden spricht das Antlitz genug, aber wie müde die Augen aus den Schatten blicken, sie blicken in Ruhe überlegen und stolz. Es ist, als läsen wir aus dem Blick: „Wer seid Ihr, denen ich jetzt sogar zum Umgang zu schlecht bin? Ich bin Rembrandt!" Wir wenigstens kennen kein zweites Bild, das die durch Leiden geläuterte, die Schuld nicht verleugnende und dennoch die eigne Größe fühlende Menschenmajestät so natürlich und also ergreifend ausdrückte, wie dieses. Das Original gehört der Münchner Pinakothek.

Gleichfalls ein Werk aus Rembrandts Alter, aber trotzdem eines, das ganz in seinen Goldton getaucht ist, ist das Bildnis eines bärtigen Greises aus der Dresdner Galerie. Wir haben es farbig reproduzieren lassen, weil hier einer der bei Rembrandts Gemälden seltenen Fälle vorliegt, daß auch eine kleine farbige Reproduktion vom Wesentlichen seines Kolorits eine Vorstellung geben kann.

Dann folgt als doppelseitiges Blatt die Reproduktion des gewaltigen Hauptwerks des Rembrandtschen Alters, „Die Stahlmeister der Tuchmacherzunft".

„In diesem Gemälde hat die Malerei überhaupt ihr letztes Wort gesprochen. Das Interesse, ja, die Rührung, die uns dieses Werk einflößt, ist ein Wunder zu nennen; denn der Gegenstand ist nichts weiter, als fünf Beamte, die ihrer Gesellschaft Rechnung ablegen." Diese Worte Blancs mögen den Ton zeigen, in dem die Rembrandt-Kenner von unserem Bilde sprechen. Das letzte Wort der gesamten Malerei überhaupt! Was bietet uns das Bild, um uns solche Urteile überhaupt begreiflich zu machen?

An der Spitze der Tuchindustrie standen die fünf Vorsteher der Tuchhalle und, ihnen gleichgeordnet, die fünf Warbeine der Zunft, auf holländisch auch Staelmeesters genannt, „die Stahlmeister". Sie hatten den Ur-

sprung der Tuchrollen durch Plomben zu bezeugen, vielleicht hat der rechts die nötigen „Stahle", mit welchen man das Blei dabei preßte, in dem Säckchen, das seine Linke hält, vielleicht aber auch einfach die Kasse. Die Herren sitzen am Vorstandstisch; an unserer, der Beschauer Stelle ist die Versammlung der Zunftmitglieder zu denken. Der Meister mit dem Knebelbarte, der sich eben setzen will, hat Vortrag gehalten, da hat sich aus der Versammlung ein heller Kopf zu einer Frage erhoben, der Buchhalter hat ihm Auskunft gegeben, aber jetzt eben spricht jener wieder und spricht eine andere Meinung aus, als die stahlmeisterliche. Man ist sehr aufmerksam geworden. Der stehende Herr ist trotz seines etwas hochmütigen Blickes kaum sehr betrübt, daß die Debatte vom Buchhalter übernommen ist; der hört, die Hand noch in der Geste seiner letzten Erläuterung, höflich die Bemerkung des Gegners an, sein Nachbar zur Rechten macht unentschlossen einen verlegenen Mund und auch der dritte der jüngeren Herren hinterm Tische, die schon die neue Perücke à la mode française tragen, ist nicht ganz so sicher, wie er erscheinen möchte. Am meisten noch fühlt sich der greise Vorsteher links überlegen, der Aehnlichkeit nach ist es vielleicht seines Nachbarn Vater, der „kennt das". Der schmächtige Diener im Hintergrunde allerdings, der „kennt das" auch, ganz leise lächelt er, aber nur nach innen. Die Herren werden schon miteinander fertig werden, solche Interpellationen kommen ja immer vor, sie sind nichts Gleichgültiges, aber auch nichts Aufregendes, sie sind eben Aeußerungen eines regen, sachlichen Betriebs, wie ihn ernste, gute und gescheite Geschäftsleute brauchen.

Wir sehen: keine weltbewegende Aktion. Die Handlung ist ein kleiner Vorgang aus den Sitzungen einer Gewerbsmänner-Zunft, dessen Inhalt wir nicht einmal kennen, denn um w a s das Hin und Her geht, erfahren wir ja gar nicht. Also keine Spur von „literarischem" oder „anekdotenhaftem" Interesse. Die Dargestellten sind auch keine hervorragenden Leute, nicht einmal, was man so einen „interessanten Kopf" nennt, hat auch nur einer von ihnen in besonderm Maße. Dennoch interessieren uns ihre Köpfe insgesamt. Hier ist ein Leben, das uns in seinen Bann so sehr zwingt, daß wir uns beim Betrachten des Bildes vielleicht dabei ertappen, mit Gedanken oder gar Bewegungen auf den Verkehrston dieser Männer einzugehn, der übrigens ja sehr gute Formen hat. Auch ein schlechtes Bild kann unsre Teilnahme schnell erzwingen, aber bei Verständigen nur für einen Augenblick, das ist dann, was wir einen „Schlager" nennen. Die „Stahlmeister" sind genau das Gegenteil von einem Schlager. Nur wer bei Lärm gerade auf das Leise hinzuhorchen gewohnt ist, nur den gewinnen sie sofort, die Teilnahme der andern wird von diesem Bilde ganz sicher nur allmählich umsponnen. Aber für immer. Und der Gewinn davon wird eine erhöhte Empfänglichkeit für das Ruhige sein, das Gehalt hat. Das ist vornehme Kunst, und es ist vornehm machende, es ist adelnde Kunst.

In der „Anatomie" von 1632 besitzen wir das Haupt-„Regentenstück" der früheren Zeit Rembrandts, das den Bestellern solcher Schaustücke nach de Keysers tüchtiger Nüchternheit zuerst wirkliches Leben in den Gesichtern und Ton in den Farben zeigt. Zehn Jahre später entstand die wunderbare „Scharwache", bei der ein Strom von Märchenfarbenglanz quer durch sammtene Tiefen flutete. Bei den „Stahlmeistern" von 1662 waltet Rembrandts Kunst in abgeklärter Ruhe an dem errungenen letzten ihrer Ziele. Die Zeit ist vorüber, da die Entdeckerfreude am Licht es zur Alleinbe-

herrscherin seines Interesses und damit seiner Bilder machte, die Schönheit des Lichtes wird nicht mehr jubelnd betont und künstlich herausgehoben, es strahlt nicht mehr triumphierend über Tiefen auf, in denen alles bis zur Unkenntlichkeit versunken ist, was sie bergen, es waltet nun ruhig überall in milder edler Natürlichkeit verbindend, sondernd, umschleiernd, immer belebend. Ruhe auch in den Farben: über dem Rot und Gelb des Tischteppichs die schwarzen Trachten mit den gelblichweißen Kragen, die Gesichter und Haare, die Vertäfelung, die Wand: von Gelb über Rot und Braun zum Schwarz hin, nur ganz wenige Farben, die sich in hellerem oder dunklerem Auftönen immer wieder vermischen und entmischen in einer Fülle von Einzelheits-Harmonien zu einer Gesamt-Harmonie. Das Seelenleben in den Köpfen gesammelt, die Hände nur wegen der Haltung und Geste bedeutsam, an sich bloß Farbenwerte, „Valeurs“. Nichts Seelisches mehr laut, auf raschen Eindruck berechnet, wie Wort und Gebärde des Schauspielers, aber in aller Einfachheit alles stark, weil das Wenige, was gegeben wird, mit unfehlbarer Sicherheit gegeben wird und also den Sinn des Beschauers durchaus in einer Richtung bewegt.

Und als letztes eine Radierung, reproduziert in der neuen Technik der rasterfreien Spitzertypie.

Ueber die neuen Kunstwart-Unternehmungen, die Rembrandts Bildern gewidmet sind, findet der Leser in der „Rundschau“ Bescheid.

Unsere Noten bilden die Illustration des Aufsatzes über das niederländische Volkslied. Den Anfang macht das auf die Melodie eines alten Volkstanzes gedichtete Lied auf die Belagerung von Berg op Zoom. Wir haben es schon früher einmal (Kw. XV, 12) gebracht, aber in der Uebersetzung von Budde und mit dem Klaviersatz von Röntgen. Es wird den älteren Freunden des Kunstwarts also die Möglichkeit geboten, beide Fassungen zu vergleichen. Die Bearbeitung Kremsers (Verlag Leuckart) ist die erste in Deutschland bekannt gewordene und hat nicht nur ihre geschichtlichen, sondern auch musikalischen Verdienste.

Es folgen sodann einige Proben aus Clossons „Belgischem Volksliederbuch“. Das Scheidelied aus den Zeiten Rembrandts erinnert an die gemütvolle Innigkeit des altdeutschen Volksliedes. Den französischen Zug im vlämischen Liede mag das reizende, rhythmisch pikante Scherzliedchen auf die Melodie des Dünkirchner Glockenspiels vertreten. Und schließlich mag das patriotische Vlämenlied Benoits zeigen, wie kräftige Vaterlandsliebe auch ohne hohlen Bombast musikalisch zum Ausdruck kommen kann. Der deutsche Text ist ein Notbehelf und mag als solcher nachsichtige Beurteiler finden. Weiß jemand eine bessere Fassung — so werden wir die ersten sein, sie gerne anzunehmen. Das Eigentum an diesen drei Liedern gehört dem Musikverlag Schott frères in Brüssel, vertreten durch Otto Junne in Leipzig.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich. der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Loschwitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung“ in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D W Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I



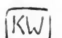


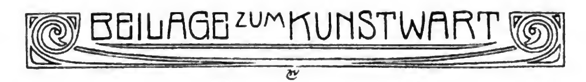
REMBRANDT



REMBRANDT

REMBRANDT





Niederländische Volkslieder

I

Aus der Sammlung des Adrian Valerius (1626)
Bearbeitet von Ed. Kremser







Mit besonderer Genehmigung des Verlags F. E. C. Leuckart in Leipzig
Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München

58956


In Bann und Acht, auf der Wacht Tag und Nacht,
gilts in Ge-fecht un-ser Recht, uns-re Frei-heit zu wah - ren!
Horch! die span'sche Trommel, sie dröhnt! Der Trompe-ten Kriegs - ge -
schmetter, es er - tönt! Seht der Fein-de tük - ki-schen Plan!


f ritard. molto
Ber-gen zu be-set - zen, rük-ken sie her-an.
ff ritard. molto
p a tempo
Berg op Zoom, wir sind fromm, schütz uns vor der Frevler Schwall,
pp a tempo
p
hal - te auf ih - ren Lauf, Berg op Zoom, sei Damm und Wall.
f
ad lib.
ff

II

SCHEIDELIED
17. Jahrhundert



Aus „Chansons populaires des provinces Belges", gesetzt von Ernst Closson
Mit besonderer Genehmigung des Verlags Schott frères in Brüssel (Otto Junne in Leipzig)
58956



Aus „Chansons populaires des provinces Belges" Mit besonderer Genehmigung des Verlags O. Junne in Leipzig

58956



woh - - ne, in Sanct Gills - dorf'
p
Fine
Von Lin - nen weiß die Blu - - se, ge -
webt den Un - ter - rock und daß ihr mir nicht
p
la - chet: ein Dek - kel auf dem Kopf! Ein
mf
D. S. al Fine

IV

PETER BENOIT

E. Hiel
„VLÄMENLIED"



Aus „Chansons populaires des provinces Belges." Mit besonderer Genehmigung des Verlags O. Junne in Leipzig
38956



Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

DRESDNER HAUSGERÄT



Wohnungs-Einrichtungen deutscher Art in neuer Technik. Sorgfältigste Formen u. Farbengebung. Teppiche, Bezüge, Vorhänge, Decken, Geschirr, Leuchter. Alles nach Entwürfen von Richard Riemerschmid angefertigt. Licht- und waschechte Stoffe, lohgegerbte Leder, massive auserlesene Hölzer. Niedrige Preislage. Sofort zu liefern. „Ausstattungsbriefe" von Dr. Fr. Naumann, sowie eine Denkschrift: Über das „Dresdner Hausgerät" und seine Preise mit Buchschmuck u. Abbildungen von J. V. Cissarz. M. 2.50.

Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst, Dresden-Altstadt 16.

JAHRG 19 HEFT 20



KUNSTWART

HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS
VERLEGT BEI GEORG D·W·CALLWEY IN MUENCHEN

SCHUMANN-HEFT

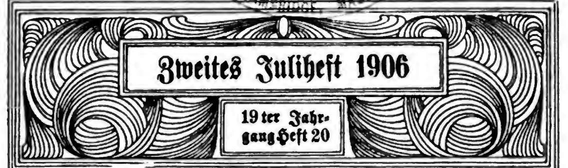




ADOLF STAEBLI

KW




Zweites Juliheft 1906
19ter Jahrgang Heft 20

Robert Schumanns Wirken und Wesen

Zu seinem fünfzigsten Todestage

„Es affiziert mich alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen; über alles denke ich nach meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will. Deshalb sind viele meiner Kompositionen so schwer zu verstehen, weil sie an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles Merkwürdige der Zeit ergreift und ich es dann musikalisch aussprechen muß." Mit diesen Worten hat uns Schumann selbst einen tiefen, aufschlußreichen Blick in seine Geisteswerkstatt tun lassen. In dem gekennzeichneten Sinne ist er nämlich der erste moderne Musiker, den Deutschland hervorgebracht hat. Nicht als ob wir bei Bach, Haydn, Mozart, Beethoven nicht vieles aus ihrer Umwelt, aus den Stimmungen und Strömungen ihrer Zeit zu erklären hätten. Aber keiner seiner Vorgänger ist sich in dem Maße bewußt geworden, wie sehr seine Phantasie von außermusikalischen Eindrücken genährt werde, wie sie solche scheinbar entlegene Nährquellen auf das Gebiet des Hörbaren hinüberzuleiten vermöge. Der Musiker, der bisher in einer eigenen, überirdischen, jenseits des Wirklichen gelegenen Sphäre zu leben glaubte, hat sich in Schumann darauf besonnen, daß auch er, wie alle Menschen, ein Kind dieser Welt sei, nur mit dem Unterschied, daß sich ihm, was er mit allen Sinnen in sich aufnimmt, unwillkürlich in Tonanschauungen umsetzt. Die Abkehr von dem alten Musikantenstandpunkt vollzog sich, und von der Höhe der neuen Erkenntnis herab konnte Schumann dem Jünger der Tonkunst den denkwürdigen und damals unerhörten Ratschlag geben: „Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in den andern Künsten und Wissenschaften."

Hier also liegt Schumanns große Bedeutung als Vater der neueren musikalischen Weltanschauung. Er brach dem l'art pour l'art-Prinzip der alten absoluten Musikästhetik die Spitze ab und erklärte kurzweg: „Die Aesthetik der einen Kunst ist die der andern, nur das Material ist verschieden." Und: „Das wäre mir eine kleine Kunst, die nur klänge, und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte." Je mehr solche poetische und andere Lebenselemente in die Musik hineinspielen, sagte Schumann, desto mehr erhebe, wirke und ergreife sie. Demzufolge betonte er auch die Wechselbeziehungen der Künste. „Der gebildete Musiker wird an einer Raffaelschen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können, wie der Maler an einer Mozart-

schen Symphonie. Dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um."

Das sind — so allgemein gesprochen — heute beinahe Trivialitäten, sodaß uns nur mehr die feineren Bedingungen interessieren, unter denen sie gelten mögen, oder die Ausnahmen davon. Aber vor den Musikern im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, die von verwandten Ideen in den Schriften der romantischen Dichter zumeist nichts wußten, stiegen sie hier, aus dem Munde eines Fachgenossen, wie Leuchtkugeln auf und erhellten mit einem Male den ästhetischen Nebel, worin man allgemein tappte.

Noch stärker als mit solchen, nie systematisch hingestellten, sondern wie beiläufig hingeworfenen Grundsätzen, auf denen später die neudeutsche Schule ihr Gedankengebäude errichtete, hat Schumann auf seine Zeit als Kritiker gewirkt. Endlich einmal ein Musikus mit Zeitgefühl, einer der nicht „Fehler" gegen „Regeln" buchte, sondern dem Empfinden der jungen Mitwelt vor den Kunstwerken Worte zu geben verstand. Die Periode der trockenen Rezensentenweis nahm ein Ende, seit Schumann in Leipzig die „Neue Zeitschrift für Musik" begründet hatte und darin sein Ideal verwirklichte, demzufolge eine Kritik „durch sich selbst einen Eindruck hinterlassen sollte, dem ähnlich, den das anregende Original hervorbringt". Dem utopischen Ziel einer mit dem Maßstabe des Ewigkeitswertes messenden Kritik ist Schumann nicht nachgejagt. Er hat als musikalischer Redakteur so manches Werk freundlich gelobt, dem man heute keinerlei Bedeutung mehr zusprechen kann, und seine im Grunde wohlwollende, gütige Natur mochte ihm solche Zugeständnisse erleichtern. Aber wer nur ein wenig zwischen den Zeilen zu lesen weiß, merkt unfehlbar seine wahre Ansicht und fühlt die Spitzen, auch wenn sie mit gefälligen Redeblumen umsteckt sind. Sehr treffend hebt Liszt seine Virtuosität in der Wahl des kritischen Ausdruckes hervor, „in welcher Fülle er den Samen des Lobes über manche Namen streut, mit welcher Zurückhaltung er wieder andere rühmt und dabei die Qualität seines Lobes so genau abmißt, daß man vorziehen möchte, jenen anzugehören, welchen er in Kürze, aber entschieden höhere Verdienste zuerkennt als andern, die er weitläufig und mit einer gewissen Artigkeit rühmt". Und ebenso hat sich Wagner trotz seiner offenen Gegnerschaft doch nie verhehlt, mit welchem Geiste er sich zu beraten gehabt hätte, wenn eine Verständigung zwischen ihnen nicht durch andere verhindert worden wäre. „Hier treffen wir wahrlich auf eine andere Sprache als den in unsere neue Aesthetik hinübergeleiteten Juden-Jargon*." Denn, wo es den großen Prinzipienfragen der Kunst gilt, läßt Schumanns Sprache an Deutlichkeit niemals zu wünschen übrig. Er verstand es, für Chopin, Mendelssohn, Berlioz, Franz und Brahms Liebe und Begeisterung zu wecken und fand flammende Worte wider den Unstil eines Meyerbeer. So war denn der künstlerische Gegenstand bei ihm stets durch ein Temperament geschaut, und diesen Vorzug steigerte noch die Lauterkeit seines Charakters, da er für sich nie etwas erstrebte, und sein Urteil von persönlichen Motiven nicht getrübt wurde. In der Geschichte

* Gemeint ist der besonders in Wien blühende Feuilletonstil.

der deutschen Musikkritik, die seither so viele glänzende aber unsachliche, selbstgefällige, lieblose Naturen hervorgebracht hat, wird Schumanns Name stets mit goldenen Lettern verzeichnet sein.

Ich sage: in der Geschichte, denn sehr vieles in Schumanns „Gesammelten Schriften" hat heute nur historische Bedeutung mehr. Selbst zwischen den Zeilen der „Schwärmbriefe an Chiara", die das Entzücken der jüngeren deutschen Musikwelt um die Mitte des 19. Jahrhunderts gewesen sind, spürt man's schon wie dumpfen Lavendelduft. All die Komponisten, von denen Schumann in jenen Schriften spricht, sind heute entweder schon festgeprägte, geschichtliche Begriffe oder leere, bedeutungslose Namen. Genuß, Vergnügen, Anregung empfindet man also mehr durch die Form seiner Aufsätze und durch die nicht sparsam eingestreuten treffenden Gedanken, die sie enthalten. Zu der Lebendigkeit und Natürlichkeit der Sprache, zu der oft bezaubernden Liebenswürdigkeit des Tones gesellt sich das Phantasievolle der Einkleidung. Man denke an die Idee des Davidbundes, wie Schumann nach dem Vorbilde Jean Pauls die gegensätzlichen Seiten seines Wesens in dem stürmischen Florestan und dem sinnigen Eusebius personifiziert, und wie fein er sich diese Fiktion zunutze macht, um Doppelkritiken nach beiden, bei der Beurteilung notwendigen Gesichtspunkten zu geben. Oder wie er, als es z. B. neue Tanzmusik zu besprechen gilt, dies durch Schilderung eines Maskenballs der Davidbündler tut, bei welchem die betreffenden Stücke aufgespielt werden. Für die Auswüchse des Wiener musikalischen Feuilletonismus, der unzweifelhaft gerade an Schumann anknüpfte, ist dieser selbst natürlich nicht etwa verantwortlich, denn nie wird ihm die Einkleidung zur Hauptsache, sie bleibt ihm immer nur ein leichter äußerer Reiz, der das Interesse an der Sache steigern will. Ob Schumann sich heutzutage mit seiner Art noch einen großen Namen als Kritiker machen würde? Ich bezweifle es. Wie der Indianer seinen Ruhm nach der Anzahl der erbeuteten Skalps, so berechnet ja heute der Kritikus à la mode sein Renommé nach der Anzahl der berühmten Kunstwerke, die er in Grund und Boden rezensiert hat. Dieser Indianerehrgeiz ist Schumann fremd gewesen. Heute weht aber auch sonst eine schärfere Luft. Man beansprucht Schneid in allen Fällen, und ich fürchte, man würde Schumann heut in den tonangebenden Kreisen halb mitleidig als den guten Onkel aus der musikalischen Gartenlaube betrachten. Die historische Schule wieder würde ihm's nicht verzeihen, daß seine Kenntnisse in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts sehr bescheiden gewesen sind. Nur die wirkenden Künstler und mehr genießenden als räsonnierenden Kunstfreunde würden wie erlöst aufatmen und würden wie einst zur Fahne eines solchen Mannes schwören.

Jedenfalls glaube ich: Schumann der Komponist wird Schumann den Musikschriftsteller *weit* überleben. An diesem Zweige seines Lebenswerkes ist noch keine Blüte welk, die's nicht schon war, als sie aus der Knospe brach. Die bequeme Formel für Schumann den Tondichter hat uns Dräseke gegeben: „Er hat als Genie begonnen und als Talent aufgehört." Aber wir wissen nun auch, daß die seltsame Wandlung, die mit diesem reichen und originellen Geiste vor sich ging, durch eine tückische Krankheit verursacht wurde, welche ihn den

reaktionären Bestrebungen seiner Frau unterliegen und ihn, einst den freien, schwungvollen Streiter wider die Philister, bewundernd zu der vierstimmigen Choralgeschicklichkeit der Leipziger Konservatoriumsprofessoren aufblicken ließ. An diesen letzten Schumann, der das traurige Bild sinkender oder gesunkener Kraft bietet (freilich nicht ohne ein gelegentliches Wiederaufleuchten des Genies) wollen wir uns natürlich nicht halten, sondern an den jungen, kraftstrotzenden, von Musik überquellenden Davidbündler, der uns sein Bestes und sein Unvergängliches in seiner Hausmusik gegeben hat. Und es ist kein Zufall, daß die fruchtbarsten Anregungen von ihm, dem vielseitigen Sinnierer und Probierer auf das Gebiet des Liedes und des Genrestückes für Klavier gefallen sind. Dort hat er an Hugo Wolf einen genialen Fortsetzer gefunden, hier eine Schule hervorgerufen, die mit Namen wie Kirchner, Volkmann, Grieg, Fibich, Jensen, Heller, Tschaikowski zum Teile über die Grenzen des deutschen Sprachgebietes hinausreicht. Was ihn von diesen Künstlern und auch von seinem großen Schützling Brahms trennt, scheint mir der familiäre Zug seiner Musik zu sein. Unsere Meister offenbaren uns entweder die unverhüllte Menschlichkeit des Empfindens oder sie zeigen sich gewissermaßen im Konzertanzug mit Frack und weißer Kravatte. Schumann komponierte gern im Hausrock und liebte Gefühle, wie sie das tägliche Leben auslöst. Er war nicht bloß der Romantiker, der die Wirklichkeit verklärt, um sie als schön zu genießen, sondern er gehörte zu denen, die den Funken der Poesie selbst aus dem grauen Stein des Alltags zu schlagen wissen. So hat er unter anderem die Poesie der Kindheit für die Kunst entdeckt, und zu einer Zeit, die das Läppische für die junge Welt für gut genug hielt, das Wort gewagt: „In jedem Kinde liegt eine wunderbare Tiefe." So ist er ein großer Mehrer des Reiches der Töne geworden und hegte „den niezufriedenen Geist, der stets auf Neues sinnt", so konnte er mit zukunftsfroher Zuversicht bekennen: „Mir ist oft, als ständen wir an den Anfängen, als könnten wir noch Saiten anschlagen, von denen man früher noch nicht gehört." Daß die Pflege der Schumannschen Werke im öffentlichen Konzertleben jetzt nachläßt, möchte ich nicht pharisäerhaft beklagen, denn es ist eine ganz natürliche Erscheinung, weil durch die unglaubliche Erweiterung des modernen Konzertrepertoires der jedem einzelnen, nicht „aktuellen" Meister zuweisbare Raum sich ganz von selbst verengert. Und Schumann ist längst kein Neuland für Entdeckungsfahrten mehr, sondern ein sicherer und wohlbestellter Besitz.

Natürlich hat man für diese so natürliche Tatsache des Rückganges der Schumannpflege wieder den Prügelknaben des modernen Musiklebens, die Wagnerianer verantwortlich gemacht. Gewiß, Wagner hat, zumal in alten Tagen, eine sowohl im Antagonismus der Naturen, wie in persönlichen Erfahrungen begründete Abneigung gegen Schumann gehegt, und wenn er ihn gelegentlich einen „lieben, prächtigen, deutschen Kerl" nannte, so hat er zu andern Zeiten schonungslos über das Schwülstige und Forcierte seiner letzten Periode abgeurteilt. Aber er stand mit dieser Antipathie allein, und der junge Josef Rubinstein, der einst ihm zuliebe einen Brandartikel gegen Schumann in den Bayreuther Blättern losließ, machte sich damit in der eigenen

Partei unmöglich. Denn sie war darin einig, daß in diesem Falle von Liszt und nicht von Wagner der Ton zu lernen sei.

Nichtsdestoweniger ist es richtig, daß unter einem Teil der neueren Musiker sich eine Entfremdung gegen Schumann bemerkbar macht, die vielleicht auf ähnliche Instinkte zurückgeht, wie die Abneigung des großen Bayreuthers, und die mit Parteischlagworten nichts zu schaffen hat. Vielleicht leitet uns Max Graf auf die rechte Spur, wenn er Schumann als den „Pubertätslyriker" der deutschen Musik kennzeichnet. Das kann vernünftigerweise doch nur bedeuten, daß Schumann im Verhältnis zu der angenommenen Mannesreife der Gegenwartskunst eine unklare Uebergangszeit vertrete. Ich möchte ihn darum lieber ein typisches Vormärzgenie nennen, ihn mit seinen nach außen gehemmten und darum nach innen konzentrierten Energien, mit seiner jünglingmäßig ausschweifenden Phantasie, seinem dabei doch hausväterlichen Gehaben und seiner im engsten Kreis sich am sichersten bewährenden Tüchtigkeit. Diese Generation hat jene Summe von Kräften aufgespeichert, welche die folgende, die Reichsbegründerin, dann nach außen entfalten konnte, welche ihr die weiten Würfe, die Potenz der Verwirklichung, die großen Mannestaten ermöglichten. Diese neue Generation mußte auf den Typus Schumann geringschätzig herabschauen, weil man gegen nichts ungerechter ist, als gegen die Fehler, die man selbst eben überwunden zu haben glaubt. Aber sehr viele von uns Heutigen fühlen schon, daß die Zeit der ungeheuren Ekstasen, des Außersichseins, der höchsten, leidenschaftlichsten Spannungen verrinnt, weil sich die seelischen Vorräte zu schnell aufzehren. Wir ahnen bereits eine neue Periode, die als heilsamen Rückschlag eine neue Verinnerlichung und Einkehr bringen wird, ein Geschlecht, das sich nähere, bescheidene Ziele setzt, aber durch stille Sammlung und treuliche Kleinarbeit die Verschwendungen des ablaufenden Zeitraums wieder wett macht. Und ich meine: in dieser Periode wird für uns gerade Schumann als führender Geist und Patron unserer Hausmusik neuerdings an Bedeutung gewinnen. **Richard Batka**

Das Theater und seine Geschichte

Bis vor einem Jahre war es dem Schauspieler recht schwer gemacht, über die Entwicklung seiner Kunst und Kunststätte klar zu werden. Oeffentliche Vorträge über den Gegenstand sind selten, weil kaum in Berlin sich ein Publikum dafür findet; die Berufskollegen zeichnen sich durch eine barbarische Unkenntnis aus und rühmen sich ihrer noch, die einschlägigen Bücher aber stehen nicht in jedem Leihbibliothekregal. Wie käme ein kleiner ungeschickter Komödiant in die höfischen Büchereien, die gewichtige Empfehlungen verlangen? Und welcher Sammler öffnete seine Schatzkammer einem reinen Toren, der vielleicht vor der selten gewordenen Wagenseilschen „Geschichte des gothaischen Hoftheaters" in die Knie zu sinken vergäße? Tatsächlich ist das theatergeschichtliche Material fast durchweg unerschwinglich teuer. Es sind seinerzeit vielleicht fünfzig Abzüge von den tausend gedruckten verkauft, die übrigen beim Erlöschen der Verlegerfirma eingestampft worden. Niemand hat es seither gewagt, Neu-

drucke zu veranstalten. Wenn heute einer eine Postanweisung über 150 Mark aussertigt, ziehen morgen alle deutschen Klassiker schmuck angetan in sein Haus ein. Wer aber die theatergeschichtlichen Arbeiten von Goethes und Schillers Tagen an lesen will, kann den zehnfachen Betrag flüssig machen, mit saurem Schweiß Dutzende von Antiquariatskatalogen durchstudieren, sämtliche Buchhändler in Bewegung setzen und einige Jahre geduldig warten, ehe er ein paar schmutzige Bändchen ersteht.

Nun sind in kurzer Folge zwei Sammelwerke käuflich geworden, die das lästige Suchen von Einzelschriften ersparen: zuerst ein nagelneues, dann ein weitbeliebtes altes. Und ihre Verfasser, ernste tüchtige Männer, haben so verschiedene Standpunkte inne, daß sie uns ein und dasselbe Ding von zwei Seiten erschöpfend betrachten lassen. Max Martersteigs „Deutsches Theater im neunzehnten Jahrhundert" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) dürfen wir als rationalistisch, Eduard Devrients neu aufgelegte „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" (Berlin, Otto Elsner) als romantisch bezeichnen. Dabei ist der eine doch voll Hingabe, der andere voll Wissen. Nur die Mischung der schriftstellerischen Seele ist zwiefach, aber leicht unterscheidbar: Devrient handelt im „Interesse seiner Kunst und seines Standes", Martersteig geht wie ein Kosmopolit vor.

Ein ganzes langes Leben mußte verfließen, ehe — 1874 — der fünfte Band der „Schauspielkunst" bei J. J. Weber in Leipzig gedruckt vorlag; die ersten drei waren 26 Jahre, der vierte war 13 Jahre früher erschienen. Otto Ludwig schrieb schon 1848 dem Freunde und Förderer: „In der Darstellung ist alles so einfach, so klar, so gar ohne das metaphysische Sausen und Brausen und die Rauchsäule einer Schulsprache, mit und durch welche unsere Hegelischen Aesthetiker orakeln; so hell und doch so warm, so ohne Zertrümmerung Andersdenkender, in mildem, sittlichem Ernste, so echt deutsch, tut es wohl, heilt, ermutigt es. Es wirkt mit einem Wort als Lehre und als Kunstwerk zugleich." Eine zweite Ausgabe, von Devrients Sohne Otto geplant, unterblieb. Der schönste Erfolg des großen Werkes war gewesen, daß sich die Wissenschaft endlich der Theatergeschichte angenommen hatte. Es kam nun Buch auf Buch, Broschüre auf Broschüre, Essay auf Essay; da wurde Devrients Enzyklopädie bestätigt und verworfen, ergänzt und berichtigt. Alles dies wiederum zu prüfen und zu sichten, hätte ein neues Leben erfordert; und Martersteigs umfangreiche Arbeit von 1904 zeigt uns, wie vielfältig die Aenderungen hätten sein müssen. Erst der Enkel des Historikers Devrient übermittelte der neuen Generation von Schauspielern und Kunstfreunden die „ernste Geschichte, in der es oft lustig zugeht" neu in der ursprünglichen Form. Nur ein Anhang erzählt von Eduard Devrients Forscherfleiß; hier sind die Korrekturen verzeichnet, die er selbst, sein Sohn und sein Enkel angebracht hätten, wenn die Geschichte der deutschen Schauspielkunst nicht um die Mitte, sondern gegen das Ende des Jahrhunderts geschrieben worden wäre.

Schon im Titel des Martersteigschen Werkes kündigt sich etwas wie ein Gegensatz zu dem Devrientschen an. Und sein Buch spricht auch mehr vom Theater als vom Schauspielerstande, obgleich er

natürlich die großen Schauspieler und sogar das Problem der Transfiguration, der ästhetischen Hypnose, kraft deren der Darsteller wirkt, mit feiner Einfühlung behandelt. Er hat uns ja bereits vor Jahren über innerlichste Vorgänge beim Schaffen durch eine kleine Broschüre aufzuklären gesucht.* Aber nicht nur die Forschungsergebnisse der allerletzten Jahre verwertet er, um die Irrtümer Devrients zu vermeiden, er führt nicht nur die Betrachtungen, die dort um 1850 abreißen, bis in die ersten Jahre unseres Dezenniums fort, sondern er holt den Schauspieler und die Bühne auch aus ihrer anmaßlichen Sonderstellung und weist ihnen einen Platz unter vielen in der Versammlung der Kulturprodukte an. Devrient sieht im Theater die Quelle für die allgemeine ästhetische und sittliche Veredlung, Martersteig nichts als etwa einen bescheidenen wärmenden Golfstrom im ungeheuren Meere, das von den hundert Strömen der Volkswirtschaft, des Krieges, der Philosophie und der Spezialwissenschaften, der Literatur, Musik und bildenden Kunst gespeist wird. Er zerstört den Selbständigkeitsdünkel der Theaterschwärmer. Der Romantiker meint das Volk versittlichen zu können, wenn die Schauspieler voll des sittlichen Ernstes sind, der Rationalist macht Drama und dramatische Künstler abhängig von dem Ernst, mit dem das Volk sittlichen Problemen nachgeht. Wenn der adelig gesinnte Verfasser der Denkschriften: „Ueber Theaterschule"** und „Das Nationaltheater des neuen Deutschlands"*** den Staat um Förderung anruft, so weist der nationalökonomisch geschulte, moderne bürgerliche Direktor solche Hilfe energisch zurück. Vor fünfzig Jahren kämpfte der Schauspieler noch dann und wann um die geringsten Ehrenrechte, ja um ein geweihtes Grab, und der monarchische Gedanke saß trotz der Revolution in deutschen Ländern tief im Bewußtsein des Volkes; deshalb ist das damalige Streben verständlich, unter die Aufsicht und den Schutz des Kultusministeriums zu kommen. In unseren Tagen wird jede Ueberwachung als Bevormundung empfunden. Als Devrients Plan scheiterte, die Bühne der Polizeiaufsicht zu entreißen und sie einer alle Künste umfassenden Akademie einzuordnen, rechnete er den Fehlschlag nur dem einzelnen Minister Manteuffel an; er war fest davon überzeugt, daß es nur einer künstlerisch gesinnten regierenden Persönlichkeit bedürfe, um das Theater auf die höchste Stufe der Vollendung zu heben. Martersteig denkt demokratischer: er findet für die Tragödie (die Schauspielkunst ignoriert er dabei) die Zeit am günstigsten, wo glücklich bestandene äußere Kämpfe und eine in der Gärung der Geister sich ankündigende innere Wandlung das Volk gleichsam vor eine Krisis seiner Entwicklung gestellt haben: vor die freie innere Selbstbestimmung. So mißt er dem sozialpolitischen Charakter eines Volkes oder einer Zeitperiode eine ganz allgemeine Kausalität für die Theaterkultur zu. Dann würde auch, sagt er, das Drama seinen Zweck erfüllen: das von dem richtenden Gewissen geschöpfte Urteil

* „Der Schauspieler", ein künstlerisches Problem. Jena, Diederichs.

** Berlin 1840, Jonas.

*** Leipzig 1849, Weber.

dem sittlichen Gemeinempfinden zuzuleiten und eine höhere Gerechtigkeit jenseits der zeitig gerade bedingten, formalen zu begründen.

Gewiß ist die Schauspielkunst älter als das regelrechte Schauspiel, und Devrient möchte darum seinen Stand von dem Odium des bloßen Reproduzierens befreien (wenn er auch andrerseits gegen die selbstherrlichen Virtuosen zu Felde zieht), aber ebenso gewiß weiß Martersteig, daß die Schauspielkunst hinter dem Dichter zurückgeblieben ist, seitdem wir dramatische Dichter von der Bedeutung Shakespeares und Kleists haben. Er will darum dem deutschen Publikum die Schauspielerei nicht „zu wärmerem, achtungsvollerem Anteil ans Herz legen", sondern Verständnis des Gewordenen erwecken. Und es ist recht bezeichnend, daß Devrient, der sich sein Leben lang praktisch betätigte, in seinem Buche theoretisiert und mehr fordert, als erreichbar scheint, und daß Martersteig, der als Theatermann durch Jahre feierte und seinen Beruf nur in der Theorie ausüben konnte, immer und immer von der Praxis spricht und Wünsche und Hoffnungen unterdrückt.

So kann man wohl schließen: Martersteig steht auf einer höheren Warte als Devrient und überschaut von da aus nicht nur eine Reihe von Theatern, ein kleines Häuflein Komödianten und ihre Meister, sondern die gesamte Kultur, soweit sie heute zum Besitze des Gebildeten geworden ist. Devrient „im Gehäuse" aber wirkt unendlich einladend und freundlich; er führt uns in einen Beruf ein, den wir lieben lernen und der unsrer Liebe wert ist. „Ohne Ideal", heißt sein letztes Wort, „geht eine Kunst verloren, wie ein Volk ohne Glauben." Martersteig tritt hinter sein Werk zurück wie der Dramatiker, und nur selten lüftet er den Schleier, der ihn verdeckt. So mißbilligt er es in fast kleinlicher Art, daß wir Friedrich Ludwig Schröder den „Großen" nennen; so stellt er als Kritiker sich der Vergöttlichung des Parsifal-Heldentums entgegen, so erwähnt er mittelmäßige, ihm persönlich bekannte Schauspieler und noch häufiger Opernsänger, die in einem Geschichtswerke nicht fortzuleben brauchten. Im allgemeinen aber enthält er sich der Kritik, der Vorschläge, der Prophezeiungen und verfährt fast nach dem Satze: was ist, ist vernünftig. Immer holt er weit aus. Selbst der Rückblick auf die Entwicklung des Theaters bis zum Jahre 1800, der doch nur als Einleitung des Werkes gedacht ist, selbst er umfaßt allerlei Kulturströmungen außer der theatralischen. Unsere Klassiker und Epigonen werden literarhistorisch-liebevoll nach Form und Inhalt der Werke dargestellt. In der Geistes- und Gesellschaftsgeschichte treten Kant, Hegel, Fichte, Schelling, Strauß, Feuerbach, Schopenhauer in den Vordergrund; rein volkswirtschaftliche Wandlungen werden durchgesprochen und die naturwissenschaftliche Psychologie wird mit dichterischen Tendenzen in Verbindung gebracht. Aber der Faden entfällt dem Verfasser nie ganz; wir spüren am Schlusse, daß alle Abschweifungen notwendige Unterlagen waren; er versprach in der Einleitung eine soziologische Dramaturgie, und in sie münden denn auch die Einzelabhandlungen.

Wir haben das Theater, das wir verdienen. Es ist nicht die Stätte, wo den feinsten Geistern Genüge geschieht. Diese feinsten

Geister aber sind auch nicht imstande, das Theater zu erhalten. Sie haben gar kein Recht, in einem fort von seinem Verfalle zu reden; es hat sich und zwar sehr geschwind in die Höhe entwickelt. Es hängt von Hunderttausenden ab, nicht von Hunderten, und kann nur dann geistiger werden, wenn das Volk geistige Produkte verlangt und bezahlt. Es gibt heute ein paar Schriftsteller und Maler, die das Theater, wie es ist und geworden ist, von der Erde wegblasen möchten, um ein Gebäude an seine Stelle zu setzen, das einer kleinen festlichen Gemeinde als Tempel dienen soll. Lassen wir sie ihren Tempel daneben bauen! Denn mit dem Wegreißen, dem Ausrotten einer organisch gewachsenen Kulturerscheinung wird es immer gute Weile haben. Martersteigs Buch ist eine Warnung für diese schwärmerischen Reformatoren. Weder Revolutionen noch künstliche Beschleunigungen dürften nach seinem Sinne sein. Aber auch die lesefeindlichen Schauspieler sollten hineinschauen, um sich zu bescheiden. Das Komödiespielen ist nicht der Angelpunkt jeder Weltbewegung, auch außerhalb des Theaters gibt's wichtige Dinge. Ja, das richtige Leben draußen bringt doch wohl erst die Mittel auf, von denen die Schauspieler ihr künstlerisches Scheinleben drinnen fristen können.

Es soll aber nicht aussehen, als ob Devrients Buch den oberflächlichen Reformatoren und arroganten Komödianten nach dem Munde rede. Trotz seines ruhigen Tones gärt es in ihm von Kämpfen. Alles, was wir heute für den Ausbau des Theaters und seiner Kunst auf dem Herzen haben, führte der alte Herr schon als seine Sache.

Kaiser Joseph gab die Leitung des Nationaltheaters, das „zur Verbreitung des guten Geschmackes, zur Veredlung der Sitten" wirken sollte, ganz in Künstlerhände; und als das gute Repertoir dem großen Publikum nicht zusagte und das Oberkammer-Amt sich schon für neue Ballette aussprach und einen bedeutenden Kassenausfall ankündigte, antwortete der Kaiser verneinend: „Nur so zu! Sie werden schon kommen." Das sind denkwürdige Worte, fügt Devrient entzückt hinzu, und er knüpft Hoffnungen über Hoffnungen daran. Er weiß, daß sich Literaten und Hofleute immer Blößen geben, wenn sie an die Spitze eines Theaters treten, von dessen Wesen sie nichts haben und verstehen. So preist er, wo er kann, die Künstlerleitung an und wägt die geringen Nachteile der Ifflandschen gegen die großen Kotzebues und des Grafen Brühl ab. Er zitiert die goldenen Worte Immermanns: „Die richtige Behandlung (des Schauspielers) besteht nicht im Kajolieren oder Ordinieren vom Kabinett des Intendanten aus, sondern darin, daß ihnen nicht in hohlen Worten, sondern in der Tat und in der Wahrheit das Bewußtsein werde von einem im tüchtigen Sinne unternommenen Wirken, daß der Führer gestaltend, ordnend, erfindend, bis ins kleinste eingreift, daß er, um es kurz zu sagen, das Feuer des Gefechtes nicht scheut." Wie freut er sich, wenn er berichtet, daß im Jahre 1819 zur Einstudierung der „Donna Diana" zwanzig Proben stattgefunden haben; nur so ist ja eine gute Aufführung möglich. Von Schröders Art lesen wir bei Devrient, daß er den größten Wert auf das Zusammenspiel mit

seinen Familiengliedern gelegt hatte, daß eine gewisse Uebereinstimmung der Geberden, ja des Tonfalles in der Sprache habituell geworden war. Durch Blick und Miene, die leisesten Winke verstanden sie sich; ja sie errieten sich gegenseitig und begegneten einander in Gedanken und Empfindungen. Ein neues Mitglied, das von Mannheim nach Hamburg kam, mußte erst sechs Wochen lang Zuschauer sein, ehe von seinem Debut die Rede war; es bezog aber vom ersten Tage an sein Gehalt. Ich brauche nicht das Lob nachzuschreiben, das Devrient dieser selbstlosen Tat des alten Komödiantenmeisters spendet! In der Kostümfrage teilt er ganz und gar die Ansicht der Gemäßigten; es soll den Schauspieler unterstützen, nicht hindern. Bis fast an die Schwelle des 19. Jahrhunderts kannte man nur romanische und türkische Kleider für die vorzeitlichen und asiatischen Dramen, alle mittelalterlichen Stücke wurden im jeweils modernen Gewande gespielt. Die Damen bewahrten unter allen Umständen ihre tägliche Frisur, mit Diadem, Schmuck, Federn und Blumen überhäuft, und verzierten ihre ungeheuerlichen Reifröcke so, wie sie sich römische, türkische oder mittelalterliche Kennzeichen dachten. Im Jahre 1766 wurde von Koch in Leipzig freilich eine Annäherung zu einem naturgetreuen Kostüm versucht, aber es blieben wohl nur Puder und Reifrock weg, im übrigen war auch für diesen Herrmann und diese Thusnelde im Elias Schlegelschen Stücke der Rokokogeschmack maßgebend. Der Graf Brühl wiederum machte gern aus seinen Schauspielern — im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts — peinlich hergerichtete Kostümstöcke und mußte es oft erleben, daß seine angeputzten Liebhaber mit Gelächter empfangen wurden. Von 1830 ab drang das Prinzip des mäßig-echten Theaterkostüms überall durch, aber wenn Devrient heute im Zuschauerraume säße, würde er über manche echte historische Seltsamkeit den Kopf schütteln, weil sie der dichterischen Absicht entgegenarbeitet. Für die Dekorationen galt bis in die neueste Zeit der Grundsatz, den Iffland einmal ausgesprochen und Devrient zu seinem gemacht hat: Die Bühnenwände sollen mehr oder weniger ins Bräunliche fallen und die Farbe der Gewänder „in aller Frische heraussetzen". Wir gehen heute nicht mehr auf diesen Kontrast zugunsten der Gewänder aus, sondern stimmen Kostüm und Umwelt aufeinander ab als zwei gleichwertige Faktoren. Aber wenn wir auch ein Recht haben, hierbei von einem künstlerischen Fortschritt zu reden, so wollen wir doch nicht verschweigen, daß den klassischen Dichtern der Ifflandsche Grundsatz gerechter wird als unser Bestreben, die illusionsfördernden Momente der Umwelt ins Panoramenhafte zu steigern. Wir können die Darstellung des Textlichen und Mimischen leider nicht auf der Höhe der Dekoration halten, und so ergibt sich doch wieder ein Mißverhältnis.

Das Wunderbarste aber ist Devrients rhetorische Theorie, wie er sie da und dort verkündet. Ich behaupte nicht zu viel, wenn ich diese Aussprüche für modern, ja mehr noch: für ewig gültig halte. Ich kenne kein Lehrbuch, dessen Gesetze so klar und so unantastbar wären wie diese nebenher eingestreuten Bemerkungen. Man könnte, heißt es da, den Regeln der Weimarer Schule ohne weiteres beistimmen, wenn sie an Stelle der schönen Wirklichkeit die „schöne

Wahrheit" forderte und die lebendige Natur durch den „geläuterten Geschmack" des Künstlers korrigieren wollte. Aber in der Praxis wurde etwas anderes, oft Unausstehliches daraus. „Muß eine Kunst, deren Material die Person des Künstlers ist, nicht verwirrt werden, wenn sie von Fleisch und Blut abstrahieren und in unbestimmbaren Schönheitsregionen einen idealen Leib erlangen soll?" Die Vernunft der Weimarer Schule wurde zum Unsinn, ihre Wohltat zur Plage; das Stilisierte mit dem Affektierten verwechselt. Die Schauspieler hatten sich anfangs gegen den Vers gesträubt; wir wissen, mit welchem Bangen Schiller der Wallenstein-Aufführung gerade wegen der Jamben entgegensah. Dann aber gefielen sie sich im Rhythmus und sangen die Reden herunter, selbst wenn sie in Prosa abgefaßt waren. Alle metrischen Formen und Momente wurden hervorgehoben, als ob sich's um Lehrstunden der Skansion gehandelt hätte. Die Wörter: Kraft, Gewalt, Zorn, Haß, Rache wurden gebrüllt, dagegen: Herz, Liebe, Freude, Gemüt geflötet. Ist das nicht noch heute vielfach so? Die Monologe verwandelten sich in Arien. Die geringfügigsten Dinge im Drama wurden tragisch herausgestellt. Gebrach es einem an Kraft, um die Rede leidenschaftlich zu beschleunigen, so dehnte er sie, und das Publikum fiel stets darauf herein. Man muß die kostbaren Auseinandersetzungen über die Seiltänzermanöver der rhetorischen Equilibristen im vierten Kapitel des vierten Bandes nachlesen, um für immer die Ohren geöffnet zu bekommen. Und wie stand es um die Gesten? Für die Damen schien das Muster der Neuberin unvergänglich zu sein. Das Schnupftuch flatterte unausgesetzt in der Hand als die Flagge der Noblesse. Bald mit der rechten bald mit der linken Hand beschrieben sie, um mit Lessing zu reden, die Hälfte einer krieplichten Achte, oder sie ruderten, wenn sie „Aktion" andeuteten, mit beiden Händen die Luft von sich weg. „Ich sehe einen Schulknaben sein Sprüchelchen aufsagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man bei dem Menuet die Hand gibt, mir zureicht oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnt."

Mit gebildeten Schauspielern zu arbeiten war Devrients Herzenswunsch. Er gründete einen Schauspielerverein, wie Ekhof eine Schauspieler-Akademie ins Leben gerufen hatte. Beide waren nicht von langer Dauer, so schöne Abende sie auch brachten. Es wurden darstellerische Dinge verhandelt, und für sie haben die Darsteller bis heute keinen Sinn. Sie spielen gern unbewußt und stecken sich hinter den Dichter, der sie ja im allgemeinen nichts Dummes sagen läßt. Kommt aber die gescheite Sentenz falsch betont aus ihrem Munde, so mißtraut das Publikum lieber seinen Ohren als seinem Liebling auf dem Theater.

Von außen ist nicht viel zu machen; wer sich geniert, blöd zu erscheinen, legt selbst Hand an, sich zu vervollkommnen. Besser ist's aber geworden, obgleich die „Deutsche Bühnen-Genossenschaft" Devrients Hoffnungen nur nach der materiellen Seite hin erfüllt hat. Von dem allgemeinen Bildungszuwachs des Volkes aber kriegt der Schauspielerstand endlich auch etwas ab. Es gab vor hundert Jahren noch namhafte Darstellerinnen, die ihre Rolle nicht lesen konnten,

und in allen personenreichen Stücken wurde sogar unter Schröders und Ifflands Leitung über die untergeordneten Mitwirkenden regelmäßig gelacht, weil sie sich gar zu ungeschickt benahmen. Solche Anfängerfehler sind heute ausgemerzt. Und wenn nun auch die Dramen Hebbels und Ibsens ohne Beihilfe eines geübten Verstandes nicht gut durchführbar sind, so ist doch im allgemeinen seit Lessings „Miß Sara Sampson" die Geschichte des deutschen Herzens der Gegenstand unsrer Schauspielkunst geworden — der hübsche Satz stammt auch von Eduard Devrient —, und diese Geschichten kann uns das einfältigste Bühnentalent oft am rührendsten erzählen. Darum wollen wir die Schauspieler nicht mit Peitschenhieben zur Bildung treiben; wer weiß, wie vielen das Talent dabei abhanden käme. So ein gewaltsamer Lehrmeister wollte schließlich auch Devrient nicht sein, und Martersteig will's erst recht nicht. Ferdinand Gregori

Die Dresdner Kunstgewerbeausstellung

(Fortsetzung)

In der Streitfrage zwischen Maschine und Hand gibt es ein Gebiet, das ganz aus der Diskussion hinwegfällt, das Gebiet der mechanischen Hilfeleistung, das heutzutage bei jeder komplizierten Arbeit die Maschine statt der Hand übernimmt. Selbst bei der individuellsten Tischlerarbeit wird kein Mensch verlangen, daß der Schöpfer das Brett selber hobelt, wenn er die Maschine diese mechanische Arbeit leisten lassen kann, und so gibt es ein weites Reich des Maschineneinflusses, das debattelos von seiten des Kunsthandwerkes abgetreten werden kann. Die Kompetenzfrage entsteht erst, wo es sich gegenüber der mechanischen Vorarbeit um die Ausführung irgend einer künstlerischen Ausbildung handelt. Hier ist das Bestreben auch unserer Zeit meist darauf gerichtet, durch rastlose Vervollkommnung der Maschinenleistung diese der Leistung der Hand möglichst ähnlich zu machen. Das Bestreben aber sollte sein, sie von der Leistung der Hand möglichst verschieden zu machen. Kunsthandwerk und Kunstindustrie haben dann ebenbürtig Platz neben einander, wenn sie erkennen, daß das gemeinsame Ziel künstlerischer Wirkung auf verschiedenen Wegen und mit verschiedenen Mitteln erreicht werden kann.

Diese Ueberzeugung hat zu einer prinzipiellen Seite unserer Ausstellungsgestaltung geführt. Wir haben Kunstindustrie und Kunsthandwerk räumlich zu trennen versucht. Versucht — denn natürlich gibt es überall Zwischenstufen, die eine reinliche Trennung unmöglich machen. In einem eigenen Gebäude für sich ist die Kunstindustrie vorgeführt worden, eine große neuerbaute Halle zeigt, nach Materialgruppen geordnet, die Produktionen von Deutschlands kunstindustriellen Anstalten; in einer zweiten werden wenigstens einige kunstindustrielle Maschinen im Betriebe vorgeführt. Das Kunsthandwerk dagegen hat im festen Ausstellungspalaste seinen Platz gefunden. Vielleicht macht diese Trennung, so unvollkommen sie ist, doch deutlich, daß die Stärken der beiden Gebiete nach verschiedenen Seiten

liegen. Durch die Arbeit des individuell mit der Hand Schaffenden entspringt ganz von selber das, was Goethe die Lust am Fabulieren nennt. Es entsteht die Phantasiewelt des Ornaments, und das Wechselspiel, das hier zwischen innerer Freiheit des Phantasiegedankens und äußerem Zwange der Technik des Materials eintritt, ist Wesen und Reiz des künstlerischen Handwerks. Durch die jahrtausendlange Blüte des Handwerks haben wir uns deshalb gewöhnt, die künstlerische Wirkung eines Gegenstandes vor allem in dieser Seite seiner Durchbildung, im Ornament zu suchen. Es liegt aber auf der Hand, daß dies schmückende Zieren und Fabulieren des Individuums beim unpersönlichen Maschinenbetriebe zur Formel erstarren muß, vielfach zur Phrase wird, kurz, daß der Lebensnerv der Maschine nicht in dieser ans Individuum gebundenen Betätigung liegt, und man müßte der Maschine von vornherein eine Stelle zweiten Ranges anweisen, wenn man nicht zu entdecken begänne, daß es neben dieser Schönheit der Phantasieform, die sich im Schmuck ausspricht, eine zweite Art von Schönheit gibt, eine technische Schönheit, eine Schönheit der Logik, die ihre Wurzeln hat nicht im Schmuck, sondern in der ökonomischen Erfüllung der Zweckansprüche, die sich ausprägt in der reinen Zweckform. Es ist charakteristisch, daß der Sinn für das, was wir hier unter Form verstehen, sich bei unserer Generation entwickelt hat auf Gebieten, die gar nicht die Absicht hatten, künstlerisch zu gestalten. Unsere Zeit hat Dinge wie Segelyachten, chirurgische Instrumente, Brücken, Equipagen, Motoren abseits von dem Gedanken an Kunst im offiziellen Sinne, rein aus dem Gedanken möglichst rationeller Zweckerfüllung heraus geschaffen, und siehe da, allmählich wurden wir uns bewußt, daß wir ein instinktives Wohlbehagen an der Logik rationeller und ökonomischer Zweckerfüllung haben, daß wir die eigentümlichen schlanken, sich schwingenden Formen, die reinlich gefügten Verbindungen in der Struktur der Teile, je besser sie ihrer Funktion angepaßt sind, um so mehr empfinden als das, was wir mit „elegant" bezeichnen; und dann merken wir, daß dieser Begriff des Eleganten nichts anderes ist als eine besondere Form ästhetischen Wohlgefallens, daß die logisch entwickelte Zweckform nichts anderes ist als eine künstlerisch wirkende Form, daß es auch auf dem Gebiete des Gestaltens neben der ästhetischen Freude am Fabulieren eine ästhetische Freude an geistreicher Logik gibt. Und das war eine große Entdeckung. Denn hier in dieser technischen Schönheit liegen die Formen der Kunstindustrie, der Maschine, im Gegensatz zum Kunsthandwerk. Wir kannten bisher nur die Kunstform als Absicht, und diese Absicht, künstlerisch sein zu wollen, führte zu tausend Entgleisungen. Plötzlich erscholl von einer Seite, die frei geblieben war vom Einfluß offizieller ästhetischer Einwirkungen, die laute Predigt: Konzentriert eure Absicht auf den Zweck, auf die sachliche Qualität, dann kommt die Kunst, nämlich die künstlerische Wirkung, ganz von selbst! — Wenn diese Erkenntnis beginnt, das führende Prinzip unserer Kunstindustrie zu werden, dann wird sowohl die ästhetische Frage wie auch die wirtschaftliche Frage im Verhältnis von Industrie zu Kunsthandwerk gelöst sein.

In einer eigenen kleinen Abteilung der Industriehalle haben

wir versucht, Gegenstände, in denen sich nur diese Zweckform wohlgefällig ausspricht, zu einer Sammlung zu vereinigen, und das Ziel dabei ist, gegenüber dem novellistischen Interesse am Zierat den Sinn zu heben für das materielle Interesse an der Qualität. Qualität — das ist neuerdings das Stichwort aller fortschrittlichen kunstgewerblichen Tendenzen geworden. Es ist ein gutes Stichwort, und man freut sich, wenn es von unseren Theoretikern im Gegensatz zur äußerlichen Ziererscheinung unterstrichen wird. Man muß sich aber klar machen, daß der Gesamtbegriff in drei verschiedene Unterbegriffe sehr verschiedener Natur zerfällt. Es gilt zunächst wiederzugewinnen das Gefühl für Qualität der Materialbeschaffenheit und für Qualität der Zweckerfüllung als Grundlage jedweden gesunden kunstgewerblichen Erzeugnisses, und die Kunstindustrie vor allem hat im Betonen dieser beiden Arten von Qualität ihr Ziel zu suchen. Sind diese Qualitätsgefühle aber einmal wiedergewonnen, so entwickelt sich daraus die dritte Art von selber, der Sinn für die Qualität der individuell belebten Arbeit, und deshalb ist, genau betrachtet, die gesunde Entwicklung des Verständnisses für die eigenartigen Schönheiten des Maschinenproduktes mit der Entwicklung des Verständnisses für das Werk der Hand und seine individuellen Qualitäten gleichbedeutend. Wer die unpersönliche Schönheit der materialgerechten und zweckgerechten Struktur kennen gelernt hat, wird von selber kommen zur Schätzung der persönlichen Schönheit der Handarbeit und wird ihre tote Nachahmung durch die Maschine ablehnen. Dieses Resultat im Publikum mehr und mehr zu erreichen, ist eines der ersten Ziele der Ausstellung.

Die Kunst der Hand im Gegensatz zur Kunst der Maschine haben wir versucht vor allem in den Hallen des festen Ausstellungspalastes zur Vorführung zu bringen. Leise und unmerklich spielt hier das Handwerkliche herüber in das Gebiet der freien Kunst. Es ist ausstellungstechnisch nicht ganz leicht, über dieses weitverzweigte Gebiet einen wirklichen Ueberblick zu schaffen. Ganz gewiß gewinnt man ihn nicht, wenn man einfach die Erscheinungen magazinartig aneinanderreiht, wie frühere Ausstellungen das mehr oder weniger taten. Wir haben deshalb versucht, das Gebiet vorzuführen nach ganz bestimmten Gesichtspunkten, die jeder für sich eine geschlossene Abteilung ergeben, zusammengenommen aber erst ein Bild zeigen vom Zustand unserer Tage. So werden die Einzelleistungen des Kunsthandwerkes entrollt nach drei Gesichtspunkten: man kann sie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nennen.

Es liegt auf der Hand, daß eigentlich die Vergangenheit des Kunsthandwerks viel zu groß ist, um im Rahmen einer solchen Ausstellung Platz zu finden, ihre Vorführung ist Sache des Museums, gerade im Gegensatz zu einer Ausstellung. Dennoch wollte die Ausstellung zeigen, wo die ewig jungen Wurzeln liegen, die unser heutiges Schaffen mit dem früheren verbinden. Sie führen nicht herüber zu einem bestimmten Stil, zu Gothik, Renaissance oder Biedermeyer, sie hängen mit den historischen Stilbegriffen, die uns viel zu sehr durch die Kunstwissenschaften in den Vordergrund gedrängt werden, überhaupt nicht zusammen, sondern sie hängen zusammen mit den tech-

nischen Behandlungsweisen in der Bearbeitung und schmückenden Veredelung der einzelnen Materiale, die sich langsam in historischen Zeiten bald in diesem, bald in jenem Volke besonders glänzend entwickelt haben. Die historische Abteilung zeigt deshalb ihre Gegenstände nicht vom Standpunkte eines historischen Stils, sondern vom Standpunkt der Materialbehandlung aus, und will so angesehen sein, der Materialbehandlung im Zinn, im Holz, im Eisen, in der Keramik usw. Werke irgendeiner Zeit und irgendeines Volkes sind dazu herangezogen, denn es gilt ja gerade, zu zeigen, wie diese eigentlich fruchtbaren und nie veraltenden Anregungen zeitlos sind.

Und noch ein zweiter Born, der vom Wechsel des Modegeschmacks unabhängig ist, führt von der Vergangenheit zu uns herüber, das ist das große Reich von Schöpfungen, das dem naiven Schaffen der Volkskunst entspringt, ein Schaffen, das, aus dem Bedürfnis des jeweiligen Gerätes hervorgehend, stärker beeinflußt wird durch den eigentümlichen Geschmackssaft eines Volksstammes, als durch die Stilformen einer Zeitepoche, und das dadurch einen unveränderlichen Maßstab abgibt für das naive Schaffen überhaupt.

Diese beiden Gesichtspunkte sind in der historisch technischen Abteilung und der Volkskunst-Abteilung als das betont worden, was von jedem Heute zur Vergangenheit unveränderlich hinüberführt. Dann kommt die Gegenwart; sie zeigt in einer eigenen Abteilung auserwählte Stücke des Kunsthandwerks. Jede deutsche Kunststadt hat sich bemüht, in einer eigenen kleinen, ladenartig gestalteten Abteilung in dieser Beziehung eine möglichst bezeichnende Gruppe zusammenzustellen.

Und endlich die Zukunft; sie meldet sich zum Worte in der Abteilung Schulen. Hier mag jeder selber sehen, inwieweit das Leben, das in der Ausstellung zum Vorschein kommt, als Samen weitergetragen wird in den deutschen staatlichen Anstalten. Vielleicht zeigt sich hier am klarsten, wie sich die Geschmacksbestrebungen unserer Zeit in wenigen Jahren schon zu einem deutlichen Ausdruck verdichtet haben. Wer in der werdenden Generation eine solche Phalanx hinter sich hat, wie sie sich hier in den meisten Anstalten zeigt, braucht für die Zukunft unserer Geschmacksbewegung nicht zu zagen, soweit der Schaffende in Betracht kommt; am Publikum wird es sein, diese Kräfte nun wirklich auszunützen.

In solcher Weise ist in der historisch-technischen Abteilung, der Abteilung Volkskunst, neuzeitliche Einzelerzeugnisse und Schulen versucht worden, dem Bilde unserer heutigen Kunst im Handwerk in seinen Einzelleistungen näherzukommen. Dieses Bild aber, das nur die einzelnen, unzusammenhängenden Leistungen zeigt, würde nur ein sehr mangelhaftes sein, wenn es nicht ergänzt würde. All dies einzelne Können auf dem Gebiete kunstgewerblichen Schaffens der Textilkunst, der Keramik, der Metall- und der Holzbearbeitung, oder was immer es sein mag, hat ja schließlich meistens einen Endzweck, der nicht mit der Einzelleistung erledigt ist, sondern der erst zur Erscheinung kommt beim Zusammenklang aller Einzelleistungen zu einer Gesamtwirkung, nämlich im künstlerisch wirkenden Raum. Hier in der Raumkunst kommt zu der Kunst, die in den ein-

zelnen Arbeiten entfaltet ist, noch eine schwer definierbare, andersartige Kunst zur Betätigung, die alle die einzelnen Instrumente zu Orchesterwirkung zusammenfaßt, eine Kunst der Charakteristik, die architektonischen Ursprungs ist. Einen eigentlichen Einblick also in den Stand der angewandten Kunst einer Zeitepoche wird erst der einheitlich für bestimmte Zwecke geschaffene Raum geben, und deshalb bildet die Raumkunst den natürlichen Mittelpunkt unserer Ausstellung, und darin liegt wohl zugleich das Ungewöhnliche, das sie andern Ausstellungen gegenüber besitzt. Sie hat es durchgesetzt, Räume für fast alle Bedürfnisse unseres modernen Kulturlebens hier für wenige Monate in reichen und echten Materialien improvisiert zu sehen. In den nahezu zweihundert Räumen, die hier als Kunstwerke auftreten und an denen die Auslese der selbständig schaffenden deutschen Künstler unserer Zeit fast lückenlos beteiligt ist, ist natürlich vor allem das Gebiet des Wohnraums nach allen seinen Abstufungen hin berücksichtigt. Den Raum als Kunstwerk im engeren Sinne repräsentiert zunächst der individuell gestaltete Raum, der, für das Bedürfnis des Liebhabers berechnet, dem Künstler Gelegenheit gibt, seine Eigenart in allen Schattierungen zu zeigen; er ist besonders reich vertreten. Neben dieser Luxuskunst aber steht als eine zweite Gattung der künstlerische Raum, der gar nicht individuell sein will, sondern im Gegenteil möglichst typisch das Durchschnittsbedürfnis des Bürgers zum Gesichtspunkt nimmt; in zwei voll eineingerichteten Etagenwohnungen und sechzehn Räumen einer Sonderausstellung der Dresdner Werkstätten wird dieser wichtige Typus gezeigt. Und endlich, noch eine wirtschaftliche Stufe tiefer, die sinngemäße und damit schöne Gestaltung des Arbeiterwohnraumes, der eine ganze Abteilung gewidmet ist, die mehrere voll eingerichtete Häuser zu einem freundlichen Dorfplatz zusammenfügt. So wird versucht zu zeigen, daß die neuzeitlichen Geschmacksbestrebungen durchaus nicht, wie viele meinen, eine Sache der oberen Zehntausend, eine Frage der Luxuskunst sind, sondern im Gegenteil, daß sie bereit und fähig sind, gesunde Schönheit in alle Klassen unseres Volkes zu tragen und damit der Lösung eines kleinen aber nicht unwichtigen Teiles sozialer Fragen näherzukommen.

Fritz Schumacher

(Schluß folgt)

Kunstgenuss auf Reisen

Als Goethe die Eindrücke Roms suchte, vertiefte er sich, um nichts Wichtiges zu verfehlen, in ein Buch „Nachrichten von Italien", das ein Johann Jakob Volkmann geschrieben hatte. Den „ehrlichen Volkmann" nennt ihn Goethe. In der Familie dieses Mannes ist die Lust lebendig geblieben, denen, die da reisen wollen, ratend beizuspringen. Denn nun hat der Ururenkel besagten Italienführers, Ludwig Volkmann, an dessen Vortrag „Erziehung zum Sehen" man gerne denkt, in R. Voigtländers Verlag ein angenehm zu lesendes und durch viele recht brauchbare Fingerzeige besonders wertvoll gemachtes

Büchlein vom „Kunstgenuß auf Reisen" herausgegeben. Die kleine Schrift hat im heurigen Sommer die Feuerprobe zu bestehen, und man darf meinen, sie wird die Probe leisten. Freilich kommt's darauf an, daß das reisende Publikum will, der Teil nämlich, der mehr beansprucht, als eine täglich abgeschrittene, oder irgendwie fahrend abgeraste Kilometerriesenstrecke und für dessen seelisches Behagen auch noch etwas anderes als lediglich eine Summe leiblicher Genüsse in Frage kommt. Immerhin, die Kilometerfresser pflegen sich nach bestimmten praktischen Regeln für ihre Reise auszurüsten, und da meint nun eben Volkmann: es sei sicher, daß auch zum künstlerischen Genuß auf Reisen als erstes gewisse ganz allgemeine Vorbedingungen gehören, ohne die ein rechter künstlerischer Genuß überhaupt nie und nirgends zustande kommen kann, und daß als zweites dazu auch hier die rechte Führung und das rechte Handwerkszeug kommen müsse. Als erste Vorbedingung nennt er eine rechte künstlerische Selbsterziehung. Die letzten Jahre namentlich haben uns eine Menge Literatur- und Anschauungsmaterial beschert, das diesem Bemühen zu Hilfe kommt. Volkmann tut einige Griffe in diesen Reichtum, sagt dem Anfänger, wo er erste Schulung holen kann, und dient besonderen Wünschen durch Listen, in denen länderweise die neueren Bücher gruppiert sind, die der künstlerischen Einführung gelten. Wie ein roter Faden zieht sich durch das Buch die Mahnung, tapfer dran zu sein, all diesem vielfältigen Zwang zu entrinnen, der mit seinem hetzenden Gesehenhabenmüssen den Reisenden sich selber raubt. Wer mit den Augen reist, muß wissen, wie viel seine Augen tragen. Lieber Weniges sehen und das mit ganzer Seele, und dann vor allem Kunstwerke suchen, die dem Boden entkeimten, auf dem man sich in der Fremde bewegt, und sich schulen, sie im Zusammenhange mit ihrer natürlichen Umwelt zu erfassen. Denn sie sind ein organisch verbundenes Stück dieser Umwelt, haben von ihr die eigene Seele empfangen. Und die Seele werden wir deutlicher in Kunstwerken spüren, wenn wir so zu schauen wissen. Erst dann auch werden die Reisen reich an Erleben sein, das auf unsern innersten Menschen gestaltend einwirkt.

Von dem oberflächlichen Kunsterleben unsrer Tage gibt Volkmann ein paar drastische Beispiele. Er schreibt: „Nein also und abermals nein; es gibt nichts in der Welt, was »man gesehen haben muß«, und es wird einem jeden den Weg zum Kunstgenuß sehr erleichtern, wenn er sich von solchen öden Schlagworten, von derartigem toten und ertötendem Dogma auch hierin von vornherein freimacht. Ich bin auch in Rom gewesen und habe den Papst nicht gesehen, in Capri, ohne die blaue Grotte zu besuchen, und in Triest, ohne nach Miramare zu fahren, und glaube doch ebensoviel oder mehr in mich aufgenommen zu haben als — nun, als »man«. Die landläufige Auffassung ist leider freilich noch stark in solchem Vorurteil befangen, und es gilt noch ernstlich dagegen zu kämpfen. Einen hübschen Beleg dafür bildet folgendes kleine wahre Gespräch zwischen einem Einjährigen und seinem Leutnant: „Na, Einjähriger, Sie sind ja wohl so'n Kunstmensch. Sagen Sie mal, wie heißt doch gleich in Paris das große Gebäude mit den vielen Bildern...?" — „Louvre, Herr Leutnant." — „Richtig, Louvre. Also, da drin ist so 'n berühmtes Frauenzimmer, die Venus..."

„Venus von Milo, Herr Leutnant." — „Richtig, Venus von Milo. Also, denken Sie mal: die hab ich gar nicht gesehen! Doll, was?!" — Oder der selbst gehörte Ausruf einer jungen Frau in der Mailänder Brera: „Komm, Karl, das müss' mer sehen — Raffael, Sposalizio — zwee Sterne! (im Bädeker nämlich)." Unfreiheit ähnlicher Art -- wenn auch nicht in so grober Form — gibt's auch bei Leuten, die mit ernstem Willen vor die Kunst hintreten, und sie verdirbt ihnen die Ruhe der Stimmung, die das Genießen fordert. Weglassen, beschränken, konzentrieren! mahnt Volkmann. Das steigert die Freiheit des Kunstgenießers. Volkmann mahnt auch zur Vorsicht im Gebrauch des gedruckten Worts vor den Kunstwerken. Von der Unfreiheit, in die der am Handbuch klebende Philister gerät, erzählt folgendes wahre Geschichtchen: „Ach sieh mal, Fritz," sagt die Frau, „das scheint hier ein schönes Bild zu sein!" — „Ja, liebes Kind," antwortet er, durch die Brille in den Führer blickend, „das kann uns alles nichts nützen, bevor wir Nr. 437 gefunden haben."

Volkmann hofft, sein Buch werde das eine lehren, daß es doch eine große, ernste und schöne Sache sei um diesen rechten Kunstgenuß auf Reisen, und auch nichts so ganz Leichtes und Einfaches, das uns nur so im Schlaf komme. „Wir sollen Natur- und Kunstbetrachtung, ästhetische, historische und kulturelle Auffassung verknüpfen, mit fremden und doch wieder mit eigenen Augen sehen, stets lernen und doch nicht das Wissen allein herrschen lassen, verstehen und doch nicht im verstandesmäßigen Erfassen stecken bleiben, sondern uns zugleich die Frische und Echtheit der Empfindung erwerben. Das ist in der Tat selbst eine Kunst. Sie kann aber recht wohl erworben und ausgebildet werden, wo nur einige Anlage und guter Wille vorhanden ist." Die Schule findet der Eifer überall. Der weiten Reisen in entlegene berühmte Stätten bedarf's durchaus nicht unbedingt. Jeder kann in seiner täglichen Umwelt beginnen. Wie man in Natur und Kunst vergleichend sehen lernt, hat der Botaniker Felix Rosen in seinem Büchlein „Die Natur in der Kunst" (Teubner, Leipzig) anregend gezeigt. Wer aber künstlerisch sehen lernte, der wird dann wohl auch den Fehler überwunden haben, über gerühmten Fernen zu vergessen, wie viel Kunstprächtiges auf dem Wege zu jenen Fernen so oft in kleinen Städten der eigenen Heimat aufbewahrt liegt und meist von den Vorüberfahrenden nicht beachtet oder nicht einmal geahnt wird. „Wie einfach wäre es," ruft Volkmann, „wenn man von vorneherein gut orientiert und beraten, auf jeder Reise nur eine der kleineren deutschen Städte, die gerade am Wege liegt, eines kurzen Besuchs würdigte und sich ihrer künstlerischen Reize um so intensiver, weil ganz losgelöst, und für sich betrachtet, erfreute!" Ja, wie einfach wäre es! Aber leider lernt sich das Einfache so schwer.

D



Aus Robert Schumanns Schriften und Briefen

Vorbemerkung. Daß Robert Schumann zur kritischen Auseinandersetzung mit seiner Kunst außerordentlich begabt war, ist längst aus den Schriften über Musik und Musiker bekannt, die meist aus seiner Zeitschrift gesammelt worden sind. Er war unzweifelhaft einer der weit- und tiefsichtigsten Kritiker nicht nur seiner eigentlichen Schaffenszeit, sondern des ganzen vorigen Jahrhunderts. Aber wie gesagt: das ist bekannt, und seine „Gesammelten Schriften" sind jetzt auch in billigen Ausgaben verbreitet — es bedarf also weder der längeren Erörterungen darüber, noch vieler Beispiele dafür. Wir bringen deshalb außer dem Aufsatz über Berlioz im folgenden nur ein paar — sagen wir „Akkorde" oder „Motive" zur Erinnerung dieser Schriften. Ihre beste Ausgabe ist die Jansensche (Breitkopf u. Härtel, 12 Mk.), die umfassendste, gründlichste, sozusagen liebreichste.

Nicht so bekannt sind Schumanns Briefe. Wertvolles aus ihnen auszulesen ist eine schwierige Aufgabe. In der Vorrede zu den „Jugendbriefen" sagt Klara Schumann von ihrem Mann: „da er sich nur wenigen, nur seinen Liebsten, denen aber ganz und rückhaltlos erschloß. — Und so sind uns als schönes Denkmal diese Briefe geblieben, in denen sich der ganze Reichtum einer ideal angelegten, mit Kraft und Energie ausgestatteten und den höchsten Zielen zustrebenden Jünglingsnatur offenbart." Der mit diesen Worten angedeutete Unterschied in dem Gemütsverhältnis Schumanns zu den Briefempfängern teilt seine sämtlichen Briefe in zwei Klassen. Zu den in dem ihm eigenen vertraulichen Ton geschriebenen gehören die meisten der „Jugendbriefe", die an seine Mutter, Verwandte, Freunde, Lehrer usw. gerichtet sind. Besonders die Briefe an die Mutter offenbaren ein von innigstem Vertrautsein und rührender Liebe und Dankbarkeit getragenes Gemütsverhältnis. Ebenso gehören natürlich alle Briefe an Klara Wieck dazu, deren größter Teil erst neuerdings von B. Litzmann veröffentlicht worden ist.* Die so lange von Clara zurückgehaltenen Briefe zeugen ergreifend von dem Lieben und Leiden, dem herrlichen Wahrheitssinn, dem unerschütterlichen gegenseitigen Vertrauen der beiden Künstlerseelen und geben ein Buch, das einem zarten, zauberreichen Roman gleicht, um so wertvoller und unmittelbarer wirkend, weil an einen „Leser" keiner der beiden Poeten dachte. Anders steht es mit den Briefen, die Schumann in den Jahren 1830—1854 an Kommilitonen, ältere Künstler, Geschäfts- und Redaktionsfreunde, eben an Menschen richtete, mit denen ihn sein arbeitsreiches Leben in Beziehungen brachte, und die meist in dem Bande „Neue Briefe" vereinigt sind. Die von ihm selbst so oft gebrauchte Redensart, daß die Buchstaben ihm nicht genügen, in Noten würde er alles besser und schneller sagen, ist für die meisten von ihnen gewiß bezeichnend. Wenn in den Schreiben an Wieck, an Verhulst, an Joachim u. a. natürlich-herzliche Töne sich einstellen, so merkt man doch, daß Schu-

* „Jugendbriefe" von R. S. Mitgeteilt von Klara Schumann, 6 Mk. — „Klara Schumann" von B. Litzmann, 9 Mk. — „R. S's Briefe", Neue Folge. Hrsgg. von G. Jansen, 8 Mk. Sämtl. bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

manns innerstes Wesen nicht darin lebt. Der ungewöhnlich angestrengte Redakteur, der stets von musikalischen Erfindungen und Einfällen innerlich beschäftigte Tonkünstler, der unaufhörlich an die Geliebte denkende Bräutigam fand nicht Ruhe und Muße zu Betrachtungen allgemeinerer Art, zu tiefergrabenden Bemerkungen über Zeit- und Kunstgenossen. Wenigstens sind sie recht viel spärlicher, als man von einem Robert Schumann vielleicht erwartet, und geben oft nur flüchtige und später stark korrigierte erste Eindrücke. Daß der Schüler Jean Pauls (Schumanns Lieblingsdichter) in keinem Brief den eigenen Ton edler Herzlichkeit verliert, daß er in jedem kleinen Billet seine feinfühlige und -sinnige, durchaus vornehme Art bewahrt, berührt ja dieses Urteil nicht, mag es dem Schumann-Liebhaber auch „jedes kleine Billet" wert machen.

Die ersten acht der Briefproben, die wir in folgendem bringen, sind den „Jugendbriefen" entnommen. H. Dorn ist Schumanns erster musiktheoretischer Lehrer, Kuntsch sein Klavierlehrer während der Schülerzeit in Zwickau. Die folgenden neun sind an Klara Wieck gerichtet und ohne weiteres verständlich (abgedruckt aus Litzmanns Klara Schumann, siehe Anm.). Die Briefstelle an Zuccalmaglio zeigt Schumanns seiner Zeit weit vorauseilende, praktische Planungen. Erst in unserer Zeit ist man auf die hier ausgesprochenen zurückgekommen. Den Brief an Wieck drucken wir ab als ein rührendes Zeugnis der Geduld und Selbstverleugnung, die Schumann Jahre hindurch Wiecks unbegreiflichem Verhalten entgegensetzte. Er blieb erfolglos. Die letzten Stellen sind Aeußerungen über eigenes und fremdes Musikschaffen und als solche ohne weiteres begreiflich. Ueber die Empfänger der Briefe gibt Jansen in seinem ungemein sorgfältigen Buche: „Die Davidsbündler" Aufschluß (B. u. H., 6 Mk.).

Aus den Schriften über Musik und Musiker

(Berlioz) Nicht mit wüstem Geschrei, wie unsere altdeutschen Vorfahren, laßt uns in die Schlacht ziehen, sondern wie die Spartaner unter lustigen Flöten. Zwar braucht der, dem diese Zeilen gewidmet sind, keinen Schildträger und wird hoffentlich das Widerspiel des homerischen Hektor, der das zerstörte Troja der alten Zeit endlich siegend hinter sich herzieht als Gefangene, — aber wenn seine Kunst das flammende Schwert ist, so sei dies Wort die verwahrende Scheide.

Wundersam war mir zu Mute, wie ich den ersten Blick in die Symphonie warf. Als Kind schon legt' ich oft Notenstücke verkehrt auf das Pult, um mich (wie später an den im Wasser umgestürzten Palästen Venedigs) an den sonderbar verschlungenen Notengebäuden zu ergötzen. Die Symphonie sieht aufrechtstehend einer solchen umgestürzten Musik ähnlich. Sodann fielen dem Schreiber dieser Zeilen andre Szenen aus seiner frühesten Kindheit ein, z. B. als er sich um Spätmitternacht, wo schon alles im Hause schlief, im Traum und mit verschlossenen Augen an sein altes, jetzt zerbrochenes Klavier geschlichen und Akkorde angeschlagen und viel dazu geweint. Wie man es ihm am Morgen darauf erzählte, so erinnerte er sich nur eines seltsam klingenden Traumes und vieler fremden Dinge, die er gehört und gesehen, und er unterschied deutlich drei mächtige Namen, einen in Süden, einen in Osten und den letzten in Westen — Paganini, Chopin, Berlioz. — Mit Adlerkraft und Schnelligkeit machten sich die beiden ersten Platz; sie hatten leichter Spiel, da sie in ihrer Person Dichter und Schau-

spieler zusammen vereinten. Mit dem Orchestervirtuosen Berlioz wird es schwerer halten und härtern Kampf geben, aber vielleicht auch vollere Siegeskränze. Laßt uns den Augenblick der Entscheidung beschleunigen! Die Zeiten streben immer und ewig: dem Urteile der Künftigen sei es überlassen, ob vor- oder rückwärts, ob gut oder übel. Das letztere mit Bestimmtheit von unserer Gegenwart vorauszusagen, hat indes für mich noch niemand vermocht.

Nachdem ich die Berliozsche Symphonie unzähligemal durchgegangen, erst verblüfft, dann entsetzt und zuletzt erstaunend und bewundernd, werde ich es versuchen, sie mit kurzen Strichen nachzuzeichnen. Wie ich den Komponisten kennen gelernt habe, will ich ihn darstellen, in seinen Schwächen und Tugenden, in seiner Gemeinheit und Geisteshoheit, in seinem Zerstörungsingrimm und in seiner Liebe. Denn ich weiß, daß das, was er gegeben hat, kein Kunstwerk zu nennen ist, ebensowenig wie die große Natur ohne die Veredlung durch Menschenhand, ebensowenig wie die Leidenschaft ohne den Zügel der höheren moralischen Kraft. —

Wenn sich beim alten Haydn Charakter und Talent, Religion und Kunst gleichmäßig veredelten, wenn bei Mozart die idealische Kunstnatur sich selbständig neben seinem sinnlichen Menschen entfaltete, wenn bei andern Dichtergeistern der äußere Lebenswandel und die künstlerische Produktion sogar eine völlig entgegengesetzte Richtung nahmen (wie z. B. bei dem ausschweifenden Dichter Heydenreich, der das verzehrendste Gedicht gegen die Wollust schrieb), so gehört Berlioz mehr zu den Beethovenschen Charakteren, deren Kunstbildung mit ihrer Lebensgeschichte genau zusammenhängt, wo mit jedem veränderten Moment in dieser ein anderer Augenblick in jener auf- und niedergeht. Wie eine Laocoonsschlange haftet die Musik Berlioz an den Sohlen, er kann keinen Schritt ohne sie fortkommen; so wälzt er sich mit ihr im Staube, so trinkt sie mit ihm von der Sonne; selbst wenn er sie wegwürfe, würde er es noch musikalisch aussprechen müssen, und stirbt er, so löst sich vielleicht sein Geist in jene Musik auf, die wir oft in der Pans- oder Mittagsstunde am fernen Horizonte herumschweifen hören.

Solch ein musikalischer Mensch, kaum neunzehn Jahre alt, französischen Bluts, strotzend voll Kraft, überdies im Kampf mit der Zukunft und vielleicht mit andern heftigen Leidenschaften, wird zum erstenmal vom Gott der Liebe gefaßt, aber nicht von jener schüchternen Empfindung, die sich am liebsten dem Monde vertraut, sondern von der dunkeln Glut, die man nachts aus dem Aetna hervorschlagen sieht ... Da sieht er s i e. Ich denke mir dies weibliche Wesen, wie den Hauptgedanken der ganzen Symphonie, blaß, lilienschlank, verschleiert, still, beinahe kalt; — — — aber das Wort geht schläfrig, und seine Töne brennen bis ins Eingeweide, — leset es in der Symphonie selbst, wie er ihr entgegenstürzt und sie mit allen Seelenarmen umschlingen will, und wie er atemlos zurückbebt vor der Kälte der Brittin, und wie er wieder demütig den Saum ihrer Schleppe tragen und küssen möchte und sich dann stolz aufrichtet und Liebe f o r d e r t, weil er — sie so ungeheuer liebt; — leset es nach, mit Blutstropfen steht dies alles im ersten Satze geschrieben.

Wohl kann die erste Liebe aus einem Feigling einen Feldherrn machen, aber „einem Heros schadet eine Heroine sehr" steht im Jean Paul. Ueber kurz und lang werfen feurige Jünglinge, deren Liebe unerwidert bleibt,

den innern Plato über den Haufen und opfern zahllos auf epicuräischen Altären. Aber Berlioz ist keine Don-Juans-Natur. Mit Glasaugen sitzt er unter den wüsten Gesellen, mit jedem springenden Champagnerstöpsel springt inwendig eine Saite! Die alte geliebte Gestalt wächst ihm, wie bei Fieberkranken, überall aus der Wand entgegen und legt sich beklemmend über das Herz, und er stößt sie fort, und eine laut lachende Dirne wirft sich ihm in den Schoß und fragt: was ihm fehle.

Genius der Kunst, da rettest du deinen Liebling, und er versteht das zuckende Lächeln um deine Lippen gar wohl. Welche Musik im dritten Satz! Diese Innigkeit, diese Reue, diese Glut! Das Bild des Aufatmens der Natur nach einem Gewitter ist ein oft gebrauchtes; aber ich wüßte kein schöneres und passenderes. Die Schöpfung zittert noch von der Himmelsumarmung und tauet über aus tausend Augen, und die furchtsamen Blumen erzählen sich von dem fremden Gast, der sich zuweilen donnernd umsieht.

Und hier war die Stelle, wo einer, der sich den Namen eines „Künstlers“ verdienen wollte, abgeschlossen und den Sieg der Kunst über das Leben gefeiert hätte. Aber S i e, aber S i e! Tasso kam darüber in das Irrenhaus. Aber in Berlioz wacht die alte Vernichtungswut doppelt auf, und er schlägt mit wahren Titanenfäusten um sich, und wie er sich den Besitz der Geliebten künstlich vorspiegelt und die Automatenfigur heiß umarmt, so klammert sich auch die Musik häßlich und gemein um seine Träume und um den versuchten Selbstmord. Die Glocken läuten dazu, und Gerippe spielen auf der Orgel zum Hochzeitstanz auf . . . Hier wendet sich der Genius weinend von ihm.

Die größte Kunst in der Kunst ist, den Stoff zu vergeistigen, daß alles Materielle desselben vergessen wird. Nicht aber ein Vernachlässigen, Verachten desselben führt zum Idealen, denn bei einem solchen Verfahren bricht das Materielle doch auf einer Seite durch, sondern ihr Brechen und Verschmelzen.

Verheimliche die Kritik nichts! Allerdings ist alles Kunststreben approximativ, kein Kunstwerk durchaus unverbesserlich — kein Ton der Stimme, kein Laut der Sprache, keine Bewegung des Körpers, keine Linie des Malers. Wird dies zugestanden, mag aber nicht vergessen werden, daß oft Virtuosität in der einen Leistung Impotenz in der andern ersetzt, und daß ein Werk sogar klassisch genannt werden kann, ist sonst die Manier komplett und eigentümlich.

Je gereifter das Urteil, desto einfacher und bescheidener wird es sich aussprechen. Nur wer durch zehnfach wiederholtes Lernen, durch gewissenhaftes Vergleichen in lang fortgesetzter Selbstverleugnung den Erscheinungen nachgegangen, weiß, wie spärlich unser Wissen sich mehrt, wie langsam unser Urteil sich reinigt, und wie wir demnach vorsichtig in unseren Aussprüchen sein müssen. „Ohne die mannigfaltigsten Erfahrungen und Zeitkenntnisse sind wir dem Kunstwerk gegenüber mit offenen Augen blind,“ las ich irgendwo.

Allzu jahnisch* und einseitig wäre es, alles Rossinische in Konzerten zu unterdrücken; doch sollte man in der Wahl vorsichtig sein und einen

* Mit Bezug auf den Turnvater Jahn, den Hasser alles Undeutschen.

deutschen Konzertzyklus mit einem deutschen Gesang anfangen. Rossini ist der vortrefflichste Dekorationsmaler, — aber nehmt ihm die künstliche Beleuchtung und die verführende Theaterferne und seht zu, was bleibt!

Ueber einen komponierenden Jüngling. Man warne ihn. Es fällt die frühreife Frucht. Der Jüngling muß das Theoretische oft verlernen, ehe er es praktisch anwenden kann.

Es ist das Zeichen des Ungewöhnlichen, daß es nicht alle Tage gefaßt wird; zum Oberflächlichen ist der größere Teil stets aufgelegt, z. B. zum Hören von Virtuosensachen.

Das Unglück des Nachahmers ist, daß er nur das Hervorstechende sich anzueignen, das Eigentlichschöne des Originals aber nachzubilden, wie aus einer natürlichen Scheu, sich nicht getraut.

Es ist nicht gut, wenn der Mensch in einer Sache zu viel Leichtigkeit erworben hat.

(Chopin) Es sind verschiedene Sachen, die er betrachtet, aber wie er sie betrachtet, immer dieselbe Ansicht.

Der seichteste Kopf kann sich hinter eine Fuge verstecken. Fugen sind nur der größten Meister Sache!

Bebt ihr nicht zusammen, ihr Kunstschächer, bei den Worten, die Beethoven auf seinem Sterbebette sprach: „ich glaube erst am Anfang zu sein" —, oder wie Jean Paul: „mir ist's, als hätte ich noch nichts geschrieben."

(Das öffentliche Auswendigspielen) Nennt es nun ein Wagstück oder Charlatanerie, so wird das doch immer von großer Kraft des musikalischen Geistes zeugen. Wozu auch diesen Souffleurkasten? Warum den Fußblock an die Sohle, wenn Flügel am Haupt sind? Wißt ihr nicht, daß ein noch so frei angeschlagener Akkord, von Noten gespielt, noch nicht ein halbmal so frei klingt wie einer aus der Phantasie?

Es ist hier auch passende Gelegenheit, der von Franz Liszt für Klavier bearbeiteten Franz Schubertschen Lieder zu erwähnen, die viele Teilnahme im Publikum gefunden. Von Liszt vorgetragen, sollen sie von großer Wirkung sein, andere als Meisterhände werden sich vergeblich mit ihnen bemühen; sie sind vielleicht das Schwerste, was für Klavier existiert, und ein Witziger meinte, „man möchte doch eine erleichterte Ausgabe derselben veranstalten, wo er nur neugierig, was dann herauskäme, und ob wieder das echte Schubertsche Lied?" Manchmal nicht: Liszt hat verändert und hinzugetan: *wie* er es gemacht, zeugt von der gewaltigen Art *seines* Spieles, *seiner* Auffassung. Andere werden wieder anders meinen. Es läuft auf die alte Frage hinaus, ob sich der darstellende Künstler über den Schaffenden stellen, ob er dessen Werke nach Willkür für sich umgestalten dürfe. Die Antwort ist leicht: einen Läppischen lachen wir aus, wenn er es schlecht macht, einem Geistreichen gestatten wir's, wenn er den Sinn des Originals nicht etwa geradezu zerstört.

(Stephen Heller, Phantasie [Werk 31] und Boleros [Werk 32] über Themas aus der Jüdin von Halévy.) Dies ist auch Salonmusik; aber wie

sieht hier überall der feine Musiker heraus, wie pikant und eigentümlich alles! Oft schon haben wir unser Bedauern ausgesprochen, wenn wir wirklich schöpferische Talente in sekundären Kompositionsweisen sich ergehen sahen. Anderenteils kann es aber auch Nutzen bringen, wenn geistreiche Künstler, wie Stephen Heller, manchmal den Salon bedenken, wohin sonst kein Strahl guter Musik so leicht dringen würde. Es ist, als ob sich Halévys Musik in Hellers Hand veredelte; er besitzt eine außerordentliche Gewandtheit, fremdes Mittelmäßiges so zuzurichten, daß es sich wie eine gute Originalkomposition anhört. Wir wissen kaum einen andern Komponisten, der es ihm darin gleichtäte, der sich in einer Gattung, die immer einen künstlerischen Verdacht erregt, so wenig von seiner Würde zu vergeben wüßte. Wende er also immerhin von seinem Reichtum auch dem Dilettanten zu; er schlägt ihm damit die Brücke zum Verständnis tieferer Kunst.

Aus den Briefen

(An die Mutter nach Zwickau) Hier sitz' ich, geliebte Mutter, in einem Kreis von bayerischen Bier-patrioten und denke an mein teures Zwickau. Ist man im Vaterlande, so sehnt man sich hinaus, ist man im fremden Lande, so denkt man wehmütig an die geliebte Heimat. Und so ist's durchaus im menschlichen Leben: das Ziel, das man einmal erstrebt hat, ist kein Ziel mehr: und man zielt und strebt und sehnt sich, immer höher, bis das Auge bricht und die Brust und die erschütterte Seele schlummernd unter dem Grabe liegt.

Ich denke oft an dich, meine gute Mutter, und an alle die guten Sprüche, die du mir in das stürmische Leben mitgabst: — — — — — Gute Mutter, ich habe dich oft beleidigt: ich verkannte oft, wenn du das Beste wolltest: verzeihe dem stürmischen, aufbrausenden Jüngling, was er jetzt durch gute und edle Taten, durch eine tugendhafte Lebensweise gut machen will: die Eltern haben ein Leben von dem Kinde zu fordern! Der Vater schlummert schon: Dir, meine teure Mutter, bin ich nun um so mehr schuldig: ich habe die Schuld für ein mir glücklich bereitetes Leben, für eine heitere, wolkenlose Zukunft dir allein abzutragen. Möchte das Kind sich dieser Schuld würdig finden und zeigen, daß es die Liebe einer guten Mutter ewig, ewig durch tugendhaften Lebenswandel erwidert. Möchtest du aber auch, wie immer, mir eine gute, verzeihende Mutter sein, eine milde Richterin des Jünglings, wenn er sich vergangen und eine schonende Ermahnerin, wenn er zu sehr aufbrauste, und tiefer in die Labyrinthe des Lebens sinken sollte. (1828)

(An Dieselbe) Nimm zuvörderst meinen herzlichen Dank für das Geburtstagsgeschenk, das Beste, was du mir geben konntest: jeder Zug soll mich an die gute Mutter erinnern, die mir ewig nur gab und der ich noch nichts geben konnte, als manche Schmerzen und wenig Freuden. Ach: kein Kind vergilt den Eltern so, wie es wohl könnte und sollte und wie sie es verdienten und es müßte schöner sein, wenn die Eltern noch die Früchte sehen könnten, die sie gepflanzt haben und die Ernte, die sie säeten. Aber das Leben will es anders und der Mensch muß sich fügen. (1828)

(An Dieselbe) Nun ich bin doch aber in meinem Herzen nicht freudeleer und was mir die Menschen nicht geben können, gibt mir die

Tonkunst und alle hohen Gefühle, die ich nicht aussprechen kann, sagt mir der Flügel; und bin ich trübe gestimmt, so denk' ich an meine Lieben in der Heimat, die mich lieben und die ich herzlich liebe und denke an alle Paradiese und Blumenfluren meiner Kindheit, an die Weißenborner Wiesen, an den Baukenberg, an Oberhohndorf, wo ich oft so selig wandelte und wo die ganze Welt so jugendlich-schön vor mir lag und alles um mich blühte und alle Menschen Engel waren — und dann kommt der stille Genius der Wehmut mit seinen Tränen- und Freudenaugen und lächelt mich so mild an, daß ich weinen muß. Ach! Mutter — ich bin ein zu weicher Mensch, ich fühl' es wohl; und jeder tieffühlende Mensch muß unglücklich sein. (1828)

(An Friedrich Wieck) Vor vierzehn Tagen kehrte ich um einige Napoleons ärmer, aber desto reicher an Weltkenntnis und im innern Herzen voll hoher, heiliger Erinnerungen von einer Reise aus der Schweiz und Italien zurück. Sie haben bei Gott! noch keine Ansicht von italienischer Musik, die man nur unter dem Himmel hören muß, der sie hervorlockte — unter dem italienischen. Wie oft habe ich im Theater della Scala in Mailand an Sie gedacht und wie war ich von — Rossini oder vielmehr von der Pasta entzückt, der ich kein Beiwort geben will, aus Ehrfurcht und fast aus Anbetung. Ich habe im Leipziger Konzertsaale manchmal vor Entzückung wie zusammengeschauert und den Genius der Tonkunst gefürchtet — aber in Italien lernte ich ihn auch lieben und es gibt nur einen Abend in meinem Leben, wo mir es war, als stünde Gott vor mir und er ließe mich offen und leise auf einige Augenblicke in sein Angesicht sehen — und der war in Mailand, wie ich die Pasta hörte und — — Rossini. Lächeln Sie nicht, Verehrter, — aber es ist wahr. — Dies war aber auch das Einzige, was ich von Tonkunstgenüssen in Italien hörte; sonst ist die Musik in Italien fast kaum anzuhören und Sie haben keine Idee von der Liederlichkeit und dem Feuer zugleich, mit dem alles heruntergefidelt wird. (1829)

(Aus demselben Brief) Schubert ist noch immer mein „einziger Schubert", zumal da er alles mit meinem „einzigen Jean Paul" gemein hat; wenn ich Sch. spiele, so ist mir's, als läs' ich einen komponierten Roman Jean Pauls. Neulich spielt' ich sein vierhändiges Rondo Op. 107, das ich mit zu seinen ersten Kompositionen zähle oder vergleichen Sie mir etwas mit dieser ruhigen Gewitterschwüle und mit diesem ungeheuren, stillen, gepreßten, lyrischen Wahnsinn und mit dieser ganzen, tiefen, leisen, ätherischen Melancholie, die über dieses ganze Wahrhaft-ganze schwebt. Ich sehe Schubert'en ordentlich in seiner Stube auf und ab gehen und wie er die Hände wie verzweiflungsvoll ringt und wie es ewig in ihm tönt:



und wie er die Idee nicht los werden kann und wie er diese große, große Melodie noch einmal laut und erhaben und getröstet am Schlusse hinsetzt und wie dann das Ganze leise noch atmet und hinstirbt. Ich erinnere mich, dieses Rondeau zum ersten Mal in einer Abendgesellschaft bei Herrn Probst gespielt zu haben, wo sich aber am Ende Spieler und Zuhörer lange

ansahen und nicht wußten, was sie wollten und was Schubert wollte. Sie haben auch, so viel ich weiß, nie davon gesprochen; bitte suchen Sie es wieder einmal vor und sagen Sie mir Ihre Meinung darüber. Es gibt überhaupt, außer der Schubertschen, keine Musik, die so psychologisch merkwürdig wäre in dem Ideengang und -Verbindung und in den scheinbar logischen Sprüngen, und wie wenige haben so, wie er, eine einzige Individualität einer solchen unter sich verschiedenen Masse von Tongemälden aufdrücken können und die wenigsten soviel für sich und für ihr eignes Herz geschrieben. Was andern ein Tagebuch ist, in dem sie ihre momentanen Gefühle usw. niederlegen, das war Schubert'en so recht eigentlich das Notenblatt, dem er jede seiner Launen anvertraute, und seine ganz durch und durch musikalische Seele schrieb Noten, wenn andere Worte nehmen — nach meinem einfältigen Urteile.

(An die Mutter) Es ist nämlich eine schöne Sache mit einem jungen Dichter und vollends mit einem jungen Komponisten. Du kannst kaum glauben, was das für ein Gefühl ist, wenn er sich sagen kann: Dies Werk ist ganz dein, kein Mensch nimmt dir dies Eigentum und kann dir's nicht nehmen, denn es ist ganz dein; o fühltest du dieses „ganz". Da der Grund zu diesem Gefühl nur selten kömmt, da der Genius nur ein Augenblick ist, so bricht es dann auch in seiner ganzen Schönheit hervor und erzeugt eine Art von beruhigendem Selbstvertrauen, das keinen Tadler zu fürchten braucht. (1831)

(An H. Dorn) Es ist, als wenn sich meine ganze Natur jedem Antrieb von außen widersträubt und als wenn ich auf das Ding erst von selbst fallen müßte um es zu verarbeiten und ihm seine Stelle anzuweisen. Wo wir stehen geblieben waren in der Harmonielehre, bin ich daher bedächtig fortgegangen (nach Marpurg) gebe aber (ich gestehe es Ihnen) nicht die Hoffnung auf, bei Ihnen noch einmal die Lehre vom Canon zu hören, sehe auch das Durch- und Durch-Nützliche der Theorie ein, da Falsches und Schädliches nur in Uebertreibung oder verkehrter Anwendung liegt. (1832)

(An J. G. Kuntzsch) Sonst ist Sebastian Bachs wohltemperiertes Klavier meine Grammatik, und die beste ohnehin. Die Fugen selbst hab' ich der Reihe nach bis in ihre feinsten Zweige zergliedert; der Nutzen davon ist groß und wie von einer moralisch-stärkenden Wirkung auf den ganzen Menschen, denn Bach war ein Mann — durch und durch; bei ihm gibt's nichts Halbes, Krankes, ist alles wie für ewige Zeiten geschrieben. (1832)

Aus Briefen an Klara Wieck:

„Mitten unter den tausend Stimmen, die dir jetzt freudig zurufen, hörst du vielleicht auch eine, die dich leise beim Namen nennt — du siehst dich um — und ich bin's. „Du hier, Robert?" frägst du mich. Warum nicht, — wich ich doch nie von deiner Seite und folge dir überall, wenn auch gerade von dir nicht gesehen . . . Und die Gestalt schwindet wieder zurück. Aber Liebe und Treue bleiben sich gleich. — Bei diesen Zeilen erinnere sich meine geliebte Braut an ihren Robert."

Sylvesternacht 1837 nach 11 Uhr.

Schon seit einer Stunde sitze ich da. Wollte dir erst den ganzen Abend schreiben, habe aber gar keine Worte — nun setze dich zu mir,

schlinge deinen Arm um mich, laß uns noch einmal in die Augen sehen, — still — selig —

Zwei Menschen lieben sich auf der Welt. —

Eben schlägt es drei Viertel. —

Die Menschen singen von ferne einen Choral — kennst du die zwei, die sich lieben? Wie wir glücklich sind — Klara, laß uns niederknien! Komm meine Klara, ich fühle dich — unser letztes Wort nebeneinander dem Höchsten — — —

Am Ersten, Morgens 1838.)

„Welcher himmlische Morgen — die Glocken läuten alle — der Himmel ganz golden blau und rein — dein Brief vor mir —

Also meinen ersten Kuß, meine geliebteste Seele!" —

Am 2ten.

„Wie glücklich hast du mich durch deine letzten Briefe gemacht, schon durch den am heiligen Christ. Alle Namen möchte ich dir beilegen und doch weiß ich kein schöneres Wort, als das kleine deutsche „lieb" — aber mit besonderem Ton will das gesprochen sein. Also liebes Mädchen — ich habe geweint vor Glück, daß ich dich habe und frage mich oft, ob ich deiner würdig bin. Was des Tages doch alles in einem Menschenhaupte und im Herzen vorgeht! Sollte man doch glauben, sie müßten zerspringen. Diese tausend Gedanken, Wünsche, Schmerzen, Freuden, Hoffnungen, wo kommen sie alle her — und so geht es Tag ein, Tag aus, und nimmer Ruhe. Aber gestern und vorgestern, wie hell sah es da in mir aus — was hast du mir alles geschrieben, welch schöne Gesinnung überall, wie treu und fest, und wie innig dein Lieben. Du, meine Klara, könnt ich dir doch etwas tun zu Liebe. Die alten Ritter hatten's doch besser, die konnten für ihre Geliebten durchs Feuer gehen, oder Drachen tot machen — aber wir jetzigen müssens Hellerweise zusammensuchen, unsre Mädchen zu verdienen, und weniger Zigarren rauchen oder sonst — Aber freilich lieben können wir auch trotz den Rittern und so haben sich, wie immer, nur die Zeiten verändert und die Herzen sind immer dieselben. (1837)

Aber Mädchen wie du, verleiten einen wohl auch zu Verkehrtem; — sie machen einen auch wieder gut, wie du es bist, meine Klara, die mich dem Leben wieder gegeben hat, an deren Herzen ich mich zu immer höherer Reinheit aufziehen lassen will. Ein armer geschlagener Mann war ich, der nicht mehr beten konnte und weinen achtzehn Monate lang; kalt und starr wie Eisen war das Auge und das Herz. Und jetzt? Wie verändert alles, wie neugeboren durch deine Liebe und deine Treue . . . Mir ist's manchmal als liefen in meinem Herzen eine Menge Gassen durcheinander und als trieben sich die Gedanken und Empfindungen drinnen wie Menschen durcheinander und rennen auf und nieder, und fragen sich „wo geht es hier hin?" zu Klara — „wo hier?" — zu Klara — alles zu dir!

. . . Hast du die Davidstänze (ein silberner Druck ist dabei) nicht erhalten? ich habe sie Sonnabend vor acht Tagen an dich geschickt. Nimm dich ihrer etwas an, hörst du? sie sind mein Eigentum . . . Was aber in den Tänzen steht, das wird mir meine Klara herausfinden, der sie mehr wie irgend etwas von mir gewidmet sind — ein ganzer Polterabend nämlich ist die Geschichte und du kannst dir nun Anfang und Schluß ausmalen. War ich je glücklicher am Klavier, so war es als ich sie komponierte. —

Daß du von den Etüden spielst, freue ich mich sehr; aber ich denke, es verstimmt dich, wenn du damit nicht den Beifall erhieltest, den du gewohnt bist — und das kann nicht möglich sein, daß sie dem Publikum zusagen könnten. Neulich las ich im Goethe-Zelterschen Briefwechsel von Zelter, wie er bei einer ähnlichen Gelegenheit sagt: „Es ging ihm wie jemanden, der zum erstenmal den gestirnten Himmel ansieht: — man wird nicht klug daraus," — da habe ich doch sehr lachen müssen. So wird es auch nach den Etüden sein, die nun vollends nur wenig von einem gestirnten Himmel haben. (1838)

Daß es dir nicht einerlei ist, ob du gehörig anerkannt wirst oder nicht, sieht ganz einer echten Künstlerin ähnlich . . . Diesmal hast du aber alles geschlagen; das seh ich in jeder Zeile — und auch daß sie deine Persönlichkeit anführen . . . tut mir so behaglich im Herzen. Ach, wenn ich nur nicht verrückt werde vor Freude, du bist eine gar zu ausgezeichnete Person. Heute früh so ernst, jetzt so heiter auf einmal. So bin ich nun, immer aber liebend. Gestern früh hatte ich mich einmal wieder so in die Zukunft hineinphantasiert. Ich brannte noch Licht früh, schrieb, im Ofen knisterte es, und draußen regte es sich kaum vom Schlafe — auf einmal saßest du neben mir, nähtest an einer Arbeit, warst um mich besorgt, bis ich dir endlich (ordentlich) die Hand gab und (laut) sprach: „Du machst mich doch zu glücklich, Frau," drauf schlugst du dein Auge auf, neigtest dich zu mir und sagtest mit so glänzenden Augen „ist's denn auch wahr?" — Werden wir es denn noch so lange aushalten können? Willst du mich nicht entführen? Das sag' ich dir — hat es bis zum 8ten Juni 1840 noch nicht in den Zeitungen gestanden, daß die und die etc., so heirate ich die andere Klara und überlasse dich deiner gerechten Verzweiflung. — — Meine HerzensKlara, du hast mich darüber in deinem Brief so sehr beruhigt, daß ich gar nicht in dich dringe und so lange warte, wie du willst. — Wenn du mir nur gut bleibst! Eines will ich dich aber fragen: ich möchte doch deinem Vater ein paar Zeilen antworten, so gleichgültig geschrieben, daß er davon merkt, ich lasse nicht von dir, und ich wüßte es, daß du mir treu bleiben würdest. Dann möcht ich ihm (verzeih mir meinen Stolz) auch merken lassen, daß ich nicht glaube, er könne dich zum Altar wie zur Schule führen (deine eigenen Worte) — schreib' mir darüber, denn es müßte bald geschehen. (1838)

Sonnabend Nachmittag.

. . . Ich habe . . . erfahren, daß die Phantasie nichts mehr beflügelt als Spannung und Sehnsucht nach irgend etwas, wie das wieder in den letzten Tagen der Fall war, wo ich eben auf deinen Brief wartete und nun ganze Bücher voll komponiert — Wunderliches, Tolles, gar Freundliches — da wirst du Augen machen, wenn du es einmal spielst — überhaupt möchte ich jetzt oft zerspringen vor lauter Musik — Und daß ich es nicht vergesse, was ich noch komponiert. War es wie ein Nachklang von deinen Worten einmal, wo du mir schriebst „ich käme dir auch manchmal wie ein Kind vor" — kurz, es war mir ordentlich wie im Flügelkleide und hab da an die 30 kleine putzige Dinger geschrieben, von denen ich etwa zwölf ausgelesen und „Kinderszenen" genannt habe. Du wirst dich daran erfreuen, mußt dich aber freilich als Virtuosin vergessen — da sind Ueberschriften wie „Fürchtenmachen — Am Kamin — Hasche Mann — Bittendes Kind

— Ritter von Steckenpferd — Von fremden Ländern — Kuriose Geschichte“ usw. und was weiß ich? Kurz, man sieht alles und dabei sind sie leicht zum Blasen. Aber Klara, was ist denn mit dir geworden? Du schreibst, ich solle Quartetten machen — aber „bitte recht klar“ — Das klingt ja wie von einem Dresdener Fräulein — Weißt du, was ich zu mir sagte, als ich das las „ja klar, daß ihr Hören und Sehen vergehen soll“ . . . Und dann „Kennst du denn auch die Instrumente genau?“ — Ei, das versteht sich mein Fräulein — wie dürfte ich mir sonst unterstehen! Desto mehr muß ich dich aber loben, daß dir beim „Ende vom Lied“ Zumsteeg eingefallen ist — es ist wahr, ich dachte dabei, nun am Ende löst sich doch alles in eine lustige Hochzeit auf — aber am Schluß kam wieder der Schmerz um dich dazu und da klingt es wie Hochzeit- und Sterbegeläute untereinander. (1838)

Dann dachte ich, es ist wohl ein großes Glück, ein solches Mädchen sein nennen zu dürfen; aber stände mir der Himmel bei, daß wir die nicht brauchten, die dich nur hören, um dich dann loben zu müssen. — Mit einem Wort, du bist zu lieb, zu hoch für ein Leben, was dein Vater für das Ziel, für das höchste Glück hält. Welche Mühen, welche Wege, wie viel Tage um ein Paar Stunden! Und das wolltest du noch lange ertragen, als deinen Lebenszweck betrachten können. Nein, meine Klara soll ein glückliches Weib werden, ein zufriedenes, geliebtes Weib. — Deine Kunst halte ich groß und heilig — ich darf gar nicht daran denken, an das Glück, das du mir alles damit machen wirst — aber brauchen wir's nicht notwendig, so sollst du keinen Finger rühren, wenn du es nicht willst, vor Leuten, die nicht wert sind, daß man ihnen Tonleitern vorspielt — nicht wahr, mein Mädchen, du mißverstehst mich nicht — du hältst mich für einen Künstler, der dich der Kunst erhalten zu können glaubt, ohne daß wir gerade große Konzertreisen machen, ja einen recht innigen Musikmenschen wirst du in mir finden, dem es einerlei, ob du einmal ein wenig eilst oder anhältst, oder ein Paar Grade feiner spielst — wenn's nur immer recht von innen herausströmt — und das ist bei dir . . . Noch viel wollte ich dir heute sagen; aber ich bin so erregt und will in meine Träume gehen und nichts denken als dich. (1838)

September 1838, Sonntag früh 7 Uhr.

„Mein lieb Klärchen! . . . Wie du mich gestern gewahr wurdest, das Entzücken; ich hatte dich schon die ganze Zeit angestarrt, du suchtest mich im Schiff, glaub ich — endlich, endlich! — da fühlte ich recht, wie wir uns liebten — blind sehen könnte ich mich an dir, und recht aufgepaßt hab' ich auf alles, was du angabst. Du gefällst mir ganz unendlich, du liebes teures Mädchen du! Nun ist's bald aus: Heut über acht Tage liegen schon Berge zwischen uns . . . Mache nur, daß wir uns bald sehen; wir müssen noch eine Stunde zusammen sprechen, diese schöne Erinnerung mußt du mir mitgeben auf meinen Weg, und ja auch deinen Segen darfst du nicht vergessen. (1838)

Ueberhaupt will ich dir etwas von mir vertrauen, ich bin sehr gern in vornehmen und adeligen Kreisen, sobald sie nicht mehr als ein einfaches höfliches Benehmen von mir fordern. Schmeicheln und mich unaufhörlich verbeugen kann ich aber freilich nicht, wie ich denn auch nichts

von gewissen Salonfeinheiten besitze. Wo aber schlichte Künstlersitte geduldet wird, behage ich mich wohl und weiß mich auch wohl leidlich auszudrücken. Und hier muß es wohl sein, daß mir der Umgang, der anhaltende mit bedeutenden Künstlern gut zu statten kömmt. Eine leise Verbeugung, ein einzelnes geistreiches Wort eines guten gebildeten Künstlers schlägt sogar alle Kniebeugungen und Sprachgeläufigkeiten eines Hofmanns in die Flucht. Mit dem ganzen Vorigen wollte ich dir nur sagen, daß es mir in der Zukunft wohl Freude machen wird mit dir hierhin und dorthin zu gehen, wenn du es von mir verlangst. Und das andere wirst du alsdann schon machen, da ich vollends recht gut weiß, daß du wie eine Fürstin sein kannst, wenn es darauf ankömmt. Wie man hier noch von dir spricht, wie du geliebt und verehrt bist — ich will dich nicht eitler machen als du schon bist. Aber kommen wir nach Wien, ich kann dir eine gute Aufnahme versprechen." (1838)

„Meine geliebte Braut! Unser guter Eduard* ist tot — früh halb drei Uhr vorigen Sonnabend hörte ich auf der Reise genau einen Choral von Posaunen — da ist er gerade gestorben — ich weiß gar nicht, was ich dazu sagen soll und bin noch von so vielen Anstrengungen wie stumpfsinnig. — Freute mich so sehr auf das Wiedersehen meiner Brüder, Theresens** und meiner Freunde hier — da ist mir nun alles getrübt worden, und was das Schicksal noch mit mir vorhat, ich mag gar nicht daran denken. Vielleicht will es mich durch so viel Prüfungen hindurch zum Glück führen und mich ganz selbständig und zum Manne machen. Eduard war noch der einzige, auf den ich mich wie auf einen Schützer verließ — er hielt immer so treu sein Wort — wir haben nie ein böses Wort miteinander gewechselt; seine letzten Worte waren, als ich von ihm Abschied nahm, „es wird dir schon gut gehen, du bist ein gar zu guter Mensch" — ich sah ihm aber etwas in den Augen an, was ich den Todeszug nennen möchte; er hatte mir noch bei keinem Abschied so liebe Worte gesagt. Auch daß er ohne allen Grund noch einmal nach Leipzig kam, fiel mir auf. Der Himmel wollte gewiß nur, daß er dich an meiner Hand einmal sah — weißt du noch auf der Promenade? Und wie ich zu ihm sagte: „Nun Eduard, wie gefallen wir dir?" Ich weiß, wie er stolz darauf war, daß du mich liebtest und den Namen unserer Familie einmal führen wolltest. — So viel Schmerzliches fällt mir noch ein — aber das schöne Bewußtsein habe ich für mein ganzes Leben, daß ich immer treu brüderlich an ihm gehandelt habe, wie er immer an mir. — Es geht nichts über zwei Brüder — und nun hab ich auch diesen verloren — doch warte nur, ich will deshalb nicht ermatten . . .

. . . Dein Angedenken erhielt ich gestern durch Reuter . . . Ich danke dir, mein gutes Kind — du kannst nicht sein, ohne zu erfreuen — du bist ja immer meine Freude — ohne dich wär ich schon längst da, wo Eduard nun ist — Ist es denn möglich, daß ich ihn nicht wiedersehen soll? . . . Wie so sonderbar, daß ich mich bei unseren Zukunftsträumen noch einmal mit aller Wärme so innig an Zwickau hing, das nun ganz tot für mich ist und nur Gräber für mich hat, und wie viele! Oder komme ich vielleicht auch noch zu ihnen? — Es ist aber heute ein Frühlingstag

* Schumanns Bruder. — ** Schumanns Schwägerin.

draußen, der hebt mich ganz in das Leben hinaus und ich denke an kein Sterben, wenn du noch lebst — glaubst du nicht, daß auch etwas vom Willen abhängt, von der inneren Energie, von der Hingebung für ein Wesen, was uns länger am Leben erhält? Und so laß uns nur getreulich ausharren. (1839)

„Es wird wenig aus meinem Brief heute werden. Ich bin müde, abgespannt und wieder erregt und unruhig von so Vielem in den vorigen Tagen . . . solange Liszt hier ist, kann ich auch nicht viel arbeiten, und so weiß ich gar nicht, wie ich fertig werde bis Gründonnerstag. Mit Liszt bin ich fast den ganzen Tag zusammen. Er sagte mir gestern „mir ist's, als kennte ich Sie schon 20 Jahre" — mir geht es auch so. Wir sind schon recht grob gegeneinander und ich hab's oft Ursach, da er gar zu launenhaft und verzogen ist durch Wien. Das geht aber nicht in diesen Brief, was ich dir alles zu erzählen habe, von Dresden, unserm ersten Zusammentreffen, vom Konzert dort, von der Eisenbahnfahrt hierher gestern, vom Konzert gestern Abend, von der Probe heute früh zum zweiten. Und wie er doch außerordentlich spielt und kühn und toll, und wieder zart und duftig — das hab ich nun alles gehört. Aber, Klärchen, diese Welt ist meine nicht mehr, ich meine seine. Die Kunst, wie du sie übst, wie ich auch oft am Klavier beim Komponieren, diese schöne Gemütlichkeit geb' ich doch nicht hin für all seine Pracht — und auch etwas Flitterwesen ist dabei, zu viel. Laß mich darüber heut schweigen, du weißt schon, wie ich's meine." (1840)

(An A. v. Zuccalmaglio) Noch labe ich mich an einer andern Idee, die mit der vorigen leicht in Verbindung zu setzen, aber von allgemeiner Wichtigkeit wäre, der Begründung einer Agentur für Herausgabe von Werken aller Komponisten, die sich den Statuten dieser Agentur unterwerfen wollten, — und die den Zweck hätte, alle Vorteile, die bis jetzt den Verlegern in so reichem Maße zufließen, den Komponisten zuzuwenden. Dazu bedürfte es nichts als eines unter gerichtlichem Schutz geschworenen Agenten, der das Geschäft leitete: Die Komponisten müßten Kaution für die Auslagen der Herstellung ihrer Werke stellen und erhielten dagegen alljährlich etwa Bericht über den Absatz, Auszahlung des Ueberschusses nach geschehener Deckung der Auslagen. Dies vorläufig, und denken Sie der Sache einmal recht herzhaft nach, sie kann zur großen Wohlfahrt des Künstlerstandes in Ausführung gebracht werden. Bitte, denken und schreiben Sie mir! (1837)

(An Fr. Wieck) Es ist so einfach, was ich Ihnen zu sagen habe — und doch werden mir manchmal die rechten Worte fehlen. Eine zitternde Hand vermag die Feder nicht ruhig zu führen. Wenn ich daher in Form und Ausdruck hier und da fehle, so sehen Sie mir dies nach.

Es ist heute Klaras Geburtstag — der Tag, an dem das liebste, was die Welt für mich hat, zum ersten Male das Licht erblickt, — der Tag, an dem ich von jeher auch über mich nachgedacht, da sie so tief in mein Leben eingegriffen. Gestehe ich es, so dachte ich noch nie so beruhigt an meine Zukunft, als gerade heute. Sicher gestellt gegen Mangel, soweit dies menschliche Einsicht voraussagen kann, schöne Pläne im Kopf, ein junges, allem Edlen begeistertes Herz, Hände zum Arbeiten, im Be-

wußtsein eines herrlichen Wirkungskreises und noch in der Hoffnung, alles zu leisten, was von meinen Kräften erwartet werden kann, geehrt und geliebt von vielen — ich dächte, es wäre genug! — Ach, der schmerzlichen Antwort, die ich mir darauf geben muß! Was ist das alles gegen den Schmerz, gerade von der getrennt zu sein, der dies ganze Streben gilt, und die mich treu und innig wieder liebt. Sie kennen diese Einzige, Sie glücklicher Vater, nur zu wohl. Fragen Sie ihr Auge, ob ich nicht wahr gesprochen!

Achtzehn Monate lang haben Sie mich geprüft, schwer wie ein Schicksal für sich. Wie dürfte ich Ihnen zürnen! Ich hatte Sie tief gekränkt, aber büßen haben Sie mich es auch lassen. — Jetzt prüfen Sie mich noch einmal so lange. Vielleicht, wenn Sie nicht das Unmögliche fordern, vielleicht halten meine Kräfte mit Ihren Wünschen Schritt; vielleicht gewinne ich mir Ihr Vertrauen wieder. Sie wissen, daß ich in hohen Dingen ausdauere. Finden Sie mich dann bewährt, treu und männlich, so segnen Sie dies Seelenbündnis, dem zum höchsten Glück nichts fehlt als die elterliche Weihe. Es ist nicht die Aufregung des Augenblicks, keine Leidenschaft, nichts Aeußeres, was mich an Klara hält mit allen Fasern meines Daseins, es ist die tiefste Ueberzeugung, daß selten ein Bündnis unter so günstiger Uebereinstimmung aller Verhältnisse ins Leben treten könne, es ist das verehrungswürdige hohe Mädchen selbst, das überall Glück verbreitet und für unseres bürgt. Sind auch Sie zu dieser Ueberzeugung gekommen, so geben Sie mir gewiß das Versprechen, daß sie vorderhand nichts über Klaras Zukunft entscheiden wollen, wie ich Ihnen auf mein Wort verspreche, gegen Ihren Wunsch nicht mit Klara zu reden. Nur das Eine gestatten Sie, daß wir uns, wenn Sie auf längeren Reisen sind, einander Nachricht geben dürfen.

So wäre mir diese Lebensfrage vom Herzen; es schlägt im Augenblick so ruhig, denn es ist sich bewußt, daß es nur Glück und Frieden unter den Menschen will. Vertrauensvoll lege ich meine Zukunft in Ihre Hand. Meinem Stand, meinem Talente, meinem Charakter sind Sie eine schonende und vollständige Antwort schuldig. Am liebsten sprechen wir uns!

Feierliche Augenblicke bis dahin, wo ich eine Entscheidung erfahre — feierlich wie die Pause zwischen Blitz und Schlag im Gewitter, wo man zittert, ob es vernichtend oder segnend vorüberziehen wird. — Mit dem tiefsten Ausdruck, dessen ein geängstetes, liebendes Herz fähig ist, flehe ich Sie an: Seien Sie segnend, einem Ihrer ältesten Freunde wieder Freund und dem besten Kinde der beste Vater. Robert Schumann.

(Einlage an Frau Wieck:)

Ihnen vor allem, meine gütige Frau, lege ich unser künftiges Schicksal ans Herz — an kein stiefmütterliches, glaub' ich. Ihr klarer Blick, Ihr wohlwollender Sinn, Ihre wahre Achtung und Liebe für Klara werden Sie das beste finden lassen. Daß der Geburtstag eines Wesens, das so Unzählige schon beglückt, ein Tag des Jammers werde, verhüten Sie das große Unglück, das uns allen da bevorsteht. Ihr ergebenster

R. Schumann.

(An Klara:)

Sie aber, liebe Klara, möchten nach dieser überschmerzvollen Trennung alles, was ich Ihren Eltern gesagt, in Liebe unterstützen und da fortfahren, wo mein Wort nicht mehr ausreichte. Ihr R. S. (1837)

(An S. de Sire) Das Stück „Kreisleriana“ liebe ich am meisten von diesen Sachen. Der Titel ist nur von Deutschen zu verstehen. Kreisler ist eine von E. T. A. Hoffmann geschaffene Figur, ein exzentrischer, wilder, geistreicher Kapellmeister. Es wird Ihnen manches an ihm gefallen. Die Ueberschriften zu allen meinen Kompositionen kommen mir immer erst, nachdem ich schon mit der Komposition fertig bin. Auch das Wort Humoreske verstehen die Franzosen nicht. Es ist schlimm, daß gerade für die in der deutschen Nationalität am tiefsten eingewurzelten Eigentümlichkeiten und Begriffe wie für das Gemütliche (Schwärmerische) und für den Humor, der die glückliche Verschmelzung von Gemütlich und Witzig ist, keine guten und treffenden Worte in der französischen Sprache vorhanden sind. Es hängt dieses aber mit dem ganzen Charakter der beiden Nationen zusammen. Kennen Sie nicht Jean Paul, unseren großen Schriftsteller? von diesem hab' ich mehr Kontrapunkt gelernt als von meinem Musiklehrer. Wie gern wünschte ich mit Ihnen, mein teurer Herr, über all dieses einmal sprechen zu können, wie gern möchte ich Sie auch hören! Ich selbst bin durch ein unglückliches Geschick des vollkommenen Gebrauches meiner rechten Hand beraubt worden und spiele meine Sachen nicht, wie ich sie in mir trage. Das Uebel der Hand ist nichts, als daß einige Finger (wohl durch zu viel Schreiben und Spielen in früherer Zeit) ganz schwach geworden, sodaß ich sie kaum gebrauchen kann. Dies hat mich schon oft betrübt; nun, der Himmel gibt mir aber dafür dann und wann einen starken Gedanken, und so denke ich der Sache nicht weiter. (1839)

(An H. Dorn) Gewiß mag von den Kämpfen, die mir Klara gekostet, manches in meiner Musik enthalten und gewiß auch von Ihnen verstanden worden sein. Das Konzert, die Sonate, die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten hat sie beinah allein veranlaßt. Ungeschickteres und Borniertere ist mir aber nicht leicht vorgekommen, als was Rellstab über meine Kinderszenen geschrieben. Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne dann danach. Umgekehrt ist es. Doch leugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Komponieren; die Ueberschriften entstanden aber natürlich später und sind eigentlich weiter nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung. (1839)

(An E. A. Becker) Lieber Becker, heute hörte ich in der Probe einiges aus der Symphonie von Franz Schubert — darin gingen alle Ideale meines Lebens auf — es ist das Größeste, was in der Instrumentalmusik nach Beethoven geschrieben worden ist, selbst Spohr und Mendelssohn nicht ausgenommen. Sieh doch, daß du sie in Freiberg dir verschaffst; sie wird ehestens bei Breitkopf erscheinen. Das hat mich wieder in die Füße gestachelt, nun auch bald an die Symphonie zu gehen, und bin ich erst im Frieden mit Klara vereint, so denk ich, soll noch etwas werden. (1839)

(An Hofrat Reinhold) Daß ich eine Reihe Jahre hindurch mir und meinen Ansichten treu geblieben bin, stärkt mich oft in meinem Glauben daran: denn Irrtum kann nicht so lange haften. Einer treuen Verehrung für das Ueberkommene, das Alte, bin ich mir vor allem bewußt; nicht minder habe ich jedoch auch die Talente der Gegenwart zu fördern gesucht, fußen sie nun auf dem Alten (wie zum Teil Mendelssohn), oder

haben sie wirklich Eigentümliches und Neues ersonnen, wie etwa Chopin. Als Komponist gehe ich vielleicht einen von allen anderen verschiedenen Weg; es spricht sich nicht gut über diese geheimsten Dinge der Seele. (1840)

(An C. Koßmaly) In Ihrem Aufsatz über das Lied hatte es mich ein wenig betrübt, daß Sie mich in die zweite Klasse setzten. Ich verlangte nicht nach der ersten; aber auf einen eigenen Platz glaub' ich Anspruch zu haben und am allerwenigsten gern sehe ich mich Reißiger, Curschmann rc. beigesellt. Ich weiß, daß mein Streben, meine Mittel über die Genannten bei weitem hinausgehen und ich hoffe, Sie selbst sagen sich das und nennen mich deshalb nicht etwa eitel, was weit von mir abliegt. Offen und aufrichtig schreibe ich das; möchten Sie es so aufnehmen und sonst auch meine Worte nur als zu Ihnen, zu dem ich mich hingezogen fühle, gesprochen betrachten. (1841)

(An E. Büchner) Wie gesagt, es gefällt mir vieles, ich sympathisiere mit vielem — und zu allem kömmt Ihnen auch eine bedeutende Kenntnis des Instrumentes und seiner schönsten Wirkungen zustatten, wie man es nicht oft in neueren Klavierkompositionen antrifft. Aber hier und da merkt man auch wieder zu viel den Klavierspieler. Den müßten Sie, muß der Komponist ganz ins Feuer werfen, will er eben mehr als vorübergehend wirken und gelten. Nur was aus dem Herzen kömmt, nur was innerlich geschaffen und gesungen, hat Bestand und überdauert die Zeit.

Möchten Sie mir meine Bemerkungen nicht übel aufnehmen, es ist so schwer, über die geheimnisvollen Kräfte des schöpferischen Vermögens sich auszusprechen; es läßt sich eben nur andeuten. (1848)

(An J. J. B. Laurens) Anstatt Mendelssohns Ihnen manchmal Nachricht über Deutschlands musikalische Zustände zu geben, bin ich gern bereit, — wäre nur der Tausch nicht zu ungleich! Zu ihm mußten wir alle mit Verehrung hinaufblicken. Er erschien, wie jenes Wunderbild, einem stets um einige Zoll höher, als man selbst sich fühlte, und so gut, so bescheiden war er dabei! Nun ist ihm wohl! Zeuge der letzten großen Welterschütterung sollte er nicht mehr sein, war doch seine Mission eine andere, die des Glückes und Friedens. Er starb gerade am 4ten November, am Tage, wo in der Schweiz die ersten Kriegsrufe erklangen. In die Zeit, die wir seitdem erlebt, hätte er sich nicht zu schicken gewußt. Man kann nicht aufhören, immer und immer wieder an ihn zu denken, von ihm zu sprechen. Darum verzeihen Sie meine Klage! (1848)

(An F. Brendel) Ueber Rietz sind Sie im Irrtum. Er ist ein ehrlicher Künstler; ich habe die Beweise, und zwar in Menge in Händen. Er hat sich meinen Bestrebungen immer höchst teilnehmend gezeigt. Und er wäre nicht der, der er ist, wenn's anders wäre. Denn ein Künstler, der seinen Zeitgenossen, den bessern, die Anerkennung ihres Strebens verweigert, wäre zu den Verlornen zu zählen — und von diesen nehmen Sie Rietz nur aus.

Ueberhaupt weiß ich nicht, was man mit der sogenannten Nichtanerkennung will, mit der ich heimgesucht sein soll. Das Gegenteil wird mir oft und in vollem Maße zuteil — und wie oft hat Ihre Zeitschrift die Beweise davon gegeben. Und dann habe ich, wenn auch meine pro-

faischen, doch sehr überzeugenden in den Verlegern, die ziemlich nach meinen Kompositionen verlangen und sie sehr hoch bezahlen. Ich spreche nicht gern von derlei Dingen, aber ich kann Ihnen im Vertrauen mitteilen, wie z. B. das Jugendalbum einen Absatz gefunden wie wenig oder gar keine Werke der neueren Zeit — dies hab' ich vom Verleger selbst — und dasselbe ist mit vielen Liederheften der Fall. Und wo sind die Komponisten, deren Werke alle gleiche Verbreitung fänden? Welch vortreffliches Opus sind die Variationen in D-moll von Mendelssohn — fragen Sie einmal, ob deren Verbreitung nur ein Viertel so groß ist als z. B. die Lieder ohne Worte. Und dann, wo ist der allgemein anerkannte Komponist, wo gibt es eine von allen anerkannte Sacrosanctitas eines Werkes, und wär es des höchsten! — Freilich hab' ich es mir sauer werden lassen, und zwanzig Jahre hindurch, unbekümmert um Lob und Tadel, dem einen Ziele zugestrebt, ein treuer Diener der Kunst zu heißen. Aber ist es denn keine Genugtuung, dann von seinen Arbeiten in der Weise gesprochen zu sehen, wie Sie, wie andere es oft taten? Also wie gesagt, ich bin ganz zufrieden mit der Anerkennung, die mir bisher in immer größerem Maße zuteil geworden. Mit Bornierten, Mittelmäßigen freilich führt einen der Zufall wohl auch zusammen, um die muß man sich nicht kümmern. (1849)

(An Denselben) Meiner Ansicht nach muß ein Blatt in jeder seiner Rubriken in demselben Sinne destruktiv oder produktiv auftreten, und von einem Modekünstler, über den man überhaupt nichts zu sagen weiß, braucht man überhaupt nichts zu wissen (so über die größere Anzahl der Virtuosen). (1849)

(An C. v. Bruyck) Was Sie mir über Wagner schreiben, hat mich zu hören sehr interessiert. Er ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker; es fehlt ihm Sinn für Form und Wohlklang. Aber Sie dürfen ihn nicht nach Klavierauszügen beurteilen. Sie würden sich an vielen Stellen seiner Opern, hörten Sie sie von der Bühne, gewiß einer tiefen Erregung nicht erwehren können. Und ist es nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausstrahlt, so ist es doch oft ein geheimnisvoller Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt. Aber, wie gesagt, die Musik, abgezogen von der Darstellung, ist gering, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig, und es ist leider ein Beweis verdorbener Kunstbildung, wenn man im Angesicht so vieler dramatischer Meisterwerke, wie die Deutschen aufzuweisen haben, diese neben jenen herabzusetzen wagt. Doch genug davon. Die Zukunft wird auch über dieses richten. (1853)

(An J. Joachim) Nur das glaube ich, daß, wenn ich jünger wäre, ich vielleicht einige Polymeter auf den jungen Adler (Brahms), der so plötzlich und unvermutet aus den Alpen dahergeflogen nach Düsseldorf, machen könnte. Oder man könnte ihn auch einem prächtigen Strom vergleichen, der, wie der Niagara, am schönsten sich zeigt, wenn er als Wasserfall brausend aus der Höhe herabstürzt, auf seinen Wellen den Regenbogen tragend, und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet. Nun, ich glaube, Johannes ist der wahre Apostel, der auch Offenbarungen schreiben wird, die viele Pharisäer, wie die alle, auch nach Jahrhunderten noch nicht enträtseln werden; nur die andern Apostel verstehen ihn, auch vielleicht Judas Ischarioth . . . (1853)



Literatur

Die Goethe-Gesellschaft ist in eine neue Epoche eingetreten, an Rulands Stelle ist Erich Schmidt Vorsitzender geworden, und in der Weimarer Pfingstversammlung war ein neuer Geist. Die Solemnität hat nachgelassen, für freudiges Arbeiten ist Raum entstanden; es grollte in der Versammlung noch gegen den Vorstand, aber das war aufgespeicherter Groll, kein neuer. Erich Schmidt ist Geheimrat und Philologe, dennoch dürfen wir glauben, daß das geheimrätliche Philologentum, das bisher in der Goethe-Gesellschaft herrschte, eingeschränkt werde. Sicher ginge diese Hoffnung in Erfüllung, wenn sich die andersgesinnten Liebhaber Goethes eifriger an den Pfingstversammlungen beteiligen wollten. Die Gesellschaft will jetzt zunächst reichliche Mittel auf die Herstellung einer volkstümlichen Goethe-Ausgabe verwenden, die sie ganz billig verkaufen, großenteils aber auch durch die „Dichter-Gedächtnis-Stiftung" und den „Schulverein" verschenken lassen will. Die Auswahl, die Einleitungen und Erläuterungen für diesen „Volks-Goethe" werden allerdings wieder ganz in den Händen älterer und jüngerer Philologen ruhen, aber freuen wir uns zunächst, daß auch diese Männer den Wunsch haben, allen Bildungslustigen im Volke zu dienen! Ferner wurden 5000 Mk. für eine Goethe-Bibliographie bewilligt, die Professor Köster und Dr. Kippenberg in Leipzig machen wollen; der Vorstand war dagegen, die Versammlung beschloß die Beihülfe trotzdem, weil der Antrag recht gut begründet wurde. Ein Antrag, der eine sehr gelehrte Schiller-Ausgabe forderte, wurde höflich an eine recht ferne Zukunft verwiesen; eine andere Anregung, den fünfundsiebzigsten Todestag Goethes zu feiern, kurzerhand verworfen. Ebenso ging es dem Wunsche, daß die Gesellschaft eine eigene Zeitschrift einrichte; man ist durch alten Vertrag an Geigers „Goethe-Jahrbuch" gebunden.

Abends wurde den Mitgliedern im Hoftheater der „Tasso" geboten; es wäre ein vornehmer Genuß gewesen, wenn nicht Kainz als fremder Virtuose sich gar unweimarisch und ungoethisch mit Stimme und Gliedmaßen ausgearbeitet hätte. Wie hält der Dichter an sich, zumal im Tasso! Kainz erschien und geberdete sich von Anfang an so, daß man nicht begriff, wie die beiden Leonoren diesen Menschen lieben, wie Alfons ihn an seinem Hofe dulden konnte.

Und nun noch ein grundsätzliches Wort über Henry Thodes Festvortrag „Goethe als Bildner". Es war eine vorzügliche Abhandlung, sehr kenntnisreich, sehr geistreich, sehr unparteiisch; aber man hatte mir gesagt, Thode sei einer der allerbesten Redner. Die Begabung dazu hat er; nur frage ich mich: warum machen so kluge und erfahrene Männer den elementaren Fehler, noch einmal solange zu sprechen, als die Zuhörer vertragen können, und ihnen ein gewaltiges Uebermaß von Gedanken zu bieten, eine Konzentration sehr langer Studien, sehr großen Nachdenkens? Ich sah mich in der zweiten Hälfte des Vortrags um: lauter angestrengte oder ermattete Gesichter: bei einem Festvortrag sollte eigentlich fröhliche Tatkraft aus den Augen leuchten! Ich erinnerte mich, daß mich die erste Wagnersche Oper ebenso anstrengte, aber Richard Wagner kann verlangen: kommt in meine Nibelungen ein zweites, drittes und

zehntes Mal, wenn ihr ihnen das erste Mal noch nicht gewachsen seid! Eine Rede jedoch soll vor dem gleichen Publikum nur ein einziges Mal gehalten werden; wie aber könnte ein Publikum einer Menge höchster Erkenntnisse, die in langem Spezialstudium gewonnen sind, sogleich gewachsen sein! Ich weiß wohl, wie der Redner in diesen Fehler fällt; es treibt ihn, alles Beste, was er sich erarbeitet hat, den andern zu zeigen, mitzuteilen, sie immer noch weiter zu beschenken. Das Publikum aber ist gegen Männer, die ihm imponieren, nicht ehrlich; die Damen zumal sind, wenn's vorbei ist, entzückt und finden den Vortrag, von dem sie nicht den hundertsten Teil sich angeeignet haben, „wundervoll". Nur wir Nüchternen fragen laut: wer hat eigentlich etwas davon, daß jedes zweite Konzert zu lang ist und daß jeder zweite Festvortrag des Guten zu viel bietet? W Bode

Ⓐ Heinrich Hart

ist, kaum ein Fünfziger geworden, dahingegangen, und so hat unser Literaturleben wieder einen seiner tüchtigsten Mitkämpfer verloren. Unsre Stellung zu Heinrich Hart mit ein paar Worten zu umziehen, ist nicht ganz leicht: wir haben ihn immer geachtet und konnten doch von Anfang an sehr oft nicht mit ihm gehen. Es war uns selten möglich, mit seinen unbedingten Verehrern in seiner Poesie mehr als die Gaben einer begeisterten Redekunst zu genießen; wir sahen unserseits ein gutes Stück Tragik seines Lebens gerade darin, daß seine Gestaltungskraft in einem unglücklichen Mißverhältnis zu seinem Wollen und Versuchen stand. Auch dem Kritiker Heinrich Hart mußten wir, laut oder im Stillen, nicht selten widersprechen, schon von den „Kritischen Waffengängen" an, in denen er zwischen so viel Wohlgezieltem und Treffendem den Grafen Schack, den Dichter Schack, als einen der „Großen unsrer Zeit" pries, dann bei Gottfried Kellers Tod, als er den Schweizer damals noch geringschätzig abtat, dann bei der Ambrosius, vor deren Dichtung er mit Jubel ein „Deutsches Ostern" begrüßte. Und doch haben wir in Heinrich Hart den Dichter wie den Kritiker geachtet und mehr als geachtet. Den Dichter, weil er in einer Zeit der literarischen Kleinigkeitenmacherei hier, der literarischen Grossowarenfabrikation dort im Würdegefühl des dichterischen Berufs mit allem Ernst an große Aufgaben ging. Den Kritiker nicht nur, weil er niemals danach fragte, welche Meinung vom Publikum gewünscht ward — das ist ja nur Voraussetzung einer ernsthaften Kritik. Die Harts aber (hier arbeitete er ja mit seinem jüngeren Bruder Julius zusammen) haben sehr wesentlich geholfen, das gebildete Publikum wieder zum Geschmack an gehaltvoller Besprechung der literarischen Neuheiten zu erziehen. Auch Heinrichs Kritiken waren in ihrer überwiegenden Mehrzahl gehaltvoll, aber nicht pedantisch, lehrreich, aber nicht schulmeisterlich, ihrem Wesen nach ernst und doch unterhaltend, sie waren in Harmonie wissenschaftlich und künstlerisch zugleich. Und sie waren immer der Ausfluß eines reichen und bedeutenden Menschen. A

Ⓐ Die „Modernen" in den Lehrerseminarien

Unter dieser Ueberschrift wird mitgeteilt, daß den preußischen Seminarien vom Kultusministerium die Anschaffung der Werke von Sudermann, Hauptmann und Ibsen für die Seminarbibliotheken verboten worden sei. Wir halten Ibsen für einen Großen, Hauptmann für einen Tüchtigen, Sudermann für einen sehr Entbehrlichen, aber solches Abständemachen scheint uns angesichts der

Tatsache gleichgültig, daß ein werdender Lehrer das literarische Leben seiner Zeit selber kennen lernen sollte, um sich von sich aus zu ihm stellen zu können, und zu diesem Leben gehören jedenfalls alle die drei. Was erreicht nun solch ein Verbot? Mit vollkommener Sicherheit: Daß die jungen Leute sich die Bücher borgen. Es bedeutet also so etwas wie von Obrigkeits wegen eine Besteuerung der Seminaristen zugunsten des notleidenden Standes der Leihbibliotheken, weiter nichts.

„Dichten ist sehen"

In „Verdens Gang" erzählt John Paulsen Erinnerungen an Ibsen. „Wir aßen zu Mittag, während wir auf den Postwagen warteten. Währenddem bat ich Ibsen um eine Begriffsbestimmung, was Dichten und Schriftstellern sei. »Dichten ist sehen«, antwortete er lakonisch." Später erzählt Paulsen von einem Zusammensein in Rom, wie scharf Ibsen beobachtet habe, aber nicht nur das. „»Dichten ist sehen!« klang mir's immer in den Ohren. Und ich meinte, ich verstände die Worte nun tiefer: nicht nur mit dem äußern Auge solle man sehen, auch mit dem innern, geistigen."

Also das Wort sehen ungefähr so gebraucht, wie Deutsche schauen sagen. „Dichten ist schauen." Und das, oder gar „Dichten ist sehen", sagte einer, dem die ethischen Probleme in so unvergleichlichem Maße das Zentrale waren, wie Ibsen. Was sagen unsre Aesthetiker vom Höhendunste dazu?

Theater

Berliner Theater

Das Spieljahr 1905/06 hat der Kunst noch auf seinem Sterbebette einen höchst wertvollen Dienst geleistet: es hat an der Grenzregulierung der verschiedenen dichterischen Gattungen mitgearbeitet, insbesondere durch ein eindringliches Exempel erhärtet, daß nicht jeder fingerfertige Reimschmied und Witzbold sich flugs zum dramatischen Ritter schlagen darf, wenn ihm nur Zeit und Umstände günstig dafür scheinen. Wir haben die naive Mahnung des Berliner Rechtsanwalts Oliver, der unter dem Pseudonym Rideamus schreibt, auch dann gerne befolgt, wenn wir sie eher mit dem Satz „Du sollst" als mit dem „Du mußt lachen" übersetzten, und wir haben zu seinen Simplizissimus-Satiren auf deutsches Philistertum und deutsche Familiensimpelei auch dann wohl noch gelächelt, wenn nationale Heißsporne die Donnerkeile Odins auf ihn herniederriesen, weil sie in seinen schmunzelnden Frechheiten eine gottlose Schmähung aller guten deutschen Zucht und Sitte sahen. Nun aber dieser spaßhafte Skribifax und Versifex seine häuslich bequemen Pantoffel mit dem dramatischen Kothurn vertauscht und, anstatt seine ulkigen Reimereien weiterhin auf Bütten- oder Löschpapier in die ganze oder in die halbe Welt hinauszusenden, mit seinen „psychologischen Bluetten", „burlesken Tragikomödien" und „burlesken Phantasien" die Bühne belästigt, freuen wir uns von Herzen des gesunden Geschmackes auch unserer sommerlichen Theaterbesucher, der diese literarische Anmaßung im Lessingtheater kurz und bündig abgelehnt hat. Vielleicht sagt uns hinterher auch dieser Verkannte, das Juni-Publikum habe ihn gar nicht oder nur halb verstanden, die Satire auf Schnitzler und Wedekind, die in seiner Mädelgeschichte von „Mitzi-Mutzi", in dem Königstraum des „Kanzleidiätars Casimir Lulatsch aus Potschappel bei Dräsden" und in den Perversitäten der „Tuska-poras" stecke, sei vor diesen Schwerhörigen unter den Tisch gefallen — täte er's, er lieferte damit nur einen neuen Beweis, daß

seine Intimitäten mit dem Vortrag im „Kreise verständnisvoller Freunde und Tischgenossen" all ihren Ruhm dahin haben.

So glatt und gerecht wie in dem Falle Ribeamus entscheidet das Theater nur selten; nur selten auch ist das Unterfangen eines Auchdramatikers so durchsichtig wie das seine. Wie problematisch z. B. erscheint uns noch immer der Finne Adolf Paul, obgleich er im Laufe der letzten vier, fünf Jahre ungefähr ein kleines Dutzend dramatischer Arbeiten hat aufführen und drucken lassen! Streng historische Schau- und Trauerspiele, antiheroische Satiren nach dem Muster Bernard Shaws, gesellschaftskritische Komödien mit saftiger Freude am Genrehaften und phantastische Märchenstücke quirlen da bunt und wirr durcheinander. Neuerdings hat sich nun noch gar ein faustisches Gedankendrama dazugesellt. Es heißt „Die Teufelskirche" und wurde gleichfalls von der Sommerdirektion Meinhardt-Bernauer im „Lessingtheater" zum ersten Male aufgeführt. Klarheit über Pauls künstlerischen Wert und Charakter hat leider auch dieses Stück nicht gebracht. So groß sein Wollen, so klein sein Können; so redselig seine zwischen die Gestalten und die dramatischen Geschehnisse gestreuter Kommentar, so unklar bis ans Ende des Verfassers eigene Stellung zu dem Konflikt zwischen Himmel und Hölle, Erdenlust und Jenseitsfreude, der da hinter den Schleiern eines Traumes ausgefochten wird. Diese Traumeinkleidung scheint mir, wenn ich auf alles das blicke, was Paul uns bisher gegeben hat, für das Wesen und die Grenzen seiner Begabung das bezeichnendste zu sein. In all seinen Stücken finde ich irgendwo so eine gefällige Tarnkappe, in die er schlüpft, um heimlich an den letzten Konsequenzen seiner anfänglich fast immer verwegenen Probleme vorüberzugleiten. Immer streckt sich in dem Augenblick, wo die niemals alltäglichen Erfindungen, die fast immer kühnen Gedanken dieses erstaunlich fruchtbaren ins Große und Erhabene zu wachsen scheinen, eine breite, plumpe Hand aus den Wolken und drückt die allzu keck hinaufstrebenden Gewächse ins Platte und Triviale hinab. In der „Teufelskirche" ist es das „Kunstmittel" des Traumes, das diese vermaledeite Rolle spielt. Man komme uns nicht mit Calderon und Grillparzer als Gegenbeweisen. Diese beiden machen den Traum innerlich lebendig und bedeutungsvoll; für Paul ist er nur ein Lösegeld für Verpflichtungen, die seine unmittelbare Gestaltungskraft nicht zu erfüllen vermöchte. Daß der Bauer Asmus einen Traum von philosophiedurchtränkter Religions- und Kirchenpolitik träumt, ist in Anbetracht seines durchaus bäuerlichen Charakters vollkommen widersinnig und hat für ihn und sein Leben nicht die geringste fortzeugende Bedeutung. Bedeutung hätte dieser Traum allenfalls nur für den Pfarrer, der den Teufel zum Gehilfen nimmt, als es gilt, an Stelle des alten baufälligen Holzkirchleins einen neuen prächtigen Gottesdom aufzurichten; aber dieser Pfarrer steht ja nun wiederum ganz außerhalb der aus dem individuellen Traumerlebnis sich ergebenden Lehre und Erfahrung — was frommt es ihm, welche Traumgesichte ein anderer erlebt? So ist das Ganze von vorneherein auf Sand gebaut, und ehe sich der Bau noch zu wölben beginnt, wanken und schwanken schon alle seine Pfeiler. Doch bleiben wir einmal bei der Traumhandlung. Der Teufel baut die Kirche, aber nur unter der Bedingung, daß der Diener Gottes in dem neuen Hause seinen Herrn nicht

gleich in der ersten Stunde verleugne. Das neue Gotteshaus wird bezogen und eingeweiht, der Teufel sitzt an der Schwelle des Altars und paßt auf die Erfüllung des Paktes. Es kommt zu einer scharfen Wortmensur zwischen Satan und Gottesmann, worin sie sich als ebenbürtige Gegner erweisen, und vielleicht ist dieses Thesengewitter der dramatischste Augenblick der drei Akte. Denn als erst wieder die Taten einsetzen, schießt die Saat der Unklarheiten und Verworrenheiten alsbald von neuem üppig in die Höhe. Des Bauern Frau tritt auf und bezichtigt den wortgewaltigen Gotteseiferer eines unkeuschen Gelüstes. Er bereut öffentlich, aber nicht etwa seine Verfehlung, sondern die Halbheit, seinem Triebe nicht gehorcht, die Tat nicht wirklich auch begangen zu haben. Da lacht der Teufel sich ins Fäustchen; denn dies Bekenntnis zur Freiheit der Begierden und Zuchtlosigkeit der Sinne ist Geist von seinem Geist und Fleisch von seinem Fleisch. Und dieser ersten Verleugnung Gottes folgt die zweite gleich auf dem Fuße. Draußen, kommt die Kunde, während die Gemeinde noch um ihren Seelenhirten teils zetert teils jubelt, steht der Herrgott selber vor der Tür. Der Pfarrer wird ihn doch begrüßen und bewillkommnen. Der Statthalter des Höchsten aber erkennt mit nichten seinen Herrn und Meister in dem Bettlergewande, hinter dem er sich verbirgt, und läßt ihn ziehen. Da hat der Gottesmann zum zweiten Male seinen Gott verleugnet, und der Teufel darf Dom, Gemeinde und Pfarrer vom Erdboden vertilgen... Und der Sinn dieses mehr als wirren Spukes? Er wird aus gelegentlichen erläuternden Zwischenbemerkungen am Ende doch noch klarer als aus der Handlung: „Bauet dem Herrn, den ihr in seinem Wesen doch nie erkennen und verstehen werdet, lieber Kirchen aus Fleisch und Blut in euren Kindern, in eurer herzhaft zugreifenden Lebenslust und Sinnenfreude, als in steinernen Dogmen und Bekenntnissen, bei denen der Teufel doch immer seine Hand im Spiele haben wird!" Die Geisterschlacht zwischen Gut und Böse, zwischen Pfarrer und Teufel verliefe fesselnder und ergreifender und dränge tiefer in unser Inneres, wenn dieser Paulsche Gottseibeiuns weniger philiströs wäre und mehr vom höllischen Feuer in sich hätte, und das ganze Gebilde würde, da sein symbolisch-tendenziöser Sinn sich nun einmal zum Teil hinter Wolken verschleiert, wenigstens in seiner äußeren Form anschaulicher und kraftvoller vor uns stehen, wenn der Verfasser seinen Witz, seine Gedanken und seine Figuren in einem festen und charakteristischen Lebenskreise heimisch zu machen gewußt hätte, anstatt sie in übler Verallgemeinerung allen vier Winden preiszugeben. Mir scheint überhaupt: so erfindungsreich und so beweglich dieses deutsch schreibenden Finnländers Phantasie sein mag, sich selbst hat er immer noch nicht gefunden, und daß aus diesem dunklen Ansatz zum tiefsinnigen Gedankendrama über kurz oder lang eine ausgetragene, reife Frucht erblühen werde, darf man nach solchem sprunghaften und maßlosen Entwicklungsgang, wie wir ihn hier vor uns haben, wohl kaum noch hoffen. Friedrich Düsel

Dresdner Theater

Das dreiaktige Schauspiel „Allerseelen" von Hermann Heyermans, das seine erste deutsche Aufführung durch eine Linsemannsche Gastspieltruppe am Residenztheater erlebte, hat als Ort der Handlung wieder ein Küstendorf, aber in den Rahmen ist nicht wieder ein Bild gekommen, das so menschlich be-

seelt wäre wie das Schifferdrama „Hoffnung auf Segen". Heyermans kennt die kleinen proletarischen Leute, die auf stürmender See, umgeben vom wilddrohenden Tode um ihr täglich Brot ringen, und er hat früher gezeigt, daß in ihm auch die Kraft wohnt, die Besonderheit ihres Schlages individuell zu zeichnen. Aber nun will er nicht bloß die Art dieser Menschen künstlerisch festhalten, sondern er will zugleich soziale Kritik üben und Gesellschaftskämpfer mit radikalen Zielen sein. Es ist Sache der künstlerischen Kraft, all das auf einen Schlag mit denselben Mitteln zu erreichen, aber in dem neuen Schauspiel ist Heyermans dieser eine Schlag nicht gelungen. Der Dichter hat den Gesellschaftskritiker nicht aufgesogen, er läßt ihn neben sich bestehen, wird also in zweierlei Gestalt sichtbar: neben dem Bildner steht der Redner, polemisierend und verkündend; in die plastisch modelnde Wirklichkeitskunst hinein raschelt die Zeitungsfeder. Diese Ungleichheit der angewandten Mittel ist so groß, daß es einen Riß und Bruch durch das ganze Stück hin gibt. Man ist schließlich überzeugt, daß der Dichter vergaß, was des Dichters Aufgabe ist, und daß ihm die polemischen Elemente, die im Stoffe lagen, ganz zur Hauptsache wurden. So gab es denn im ganzen nicht mehr als ein Theaterstück der Art, die wir seit dem „Probekandidaten" wie Pilze auf dem Boden der deutschen Bühnenschriftstellerei aufschießen sahen. Der Stoff ist so behandelt, daß die Gegensätze dogmisch gebundener und frei und gesund sich bewegender Lebensgestaltung ihren Inhalt aneinander auslösen. Gegen ein Leben, das von äußerem Zwange in all seinen Regungen bestimmt ist, steht ein Leben, das dem natürlichen Triebe von innen heraus gehorcht. Alte und neue Begriffe von Sittlichkeit richten sich gegeneinander empor, zwei Welten, die einander schon nicht mehr verstehen: hier der Glaube, daß alles Irdische nur dem Kampfe um Erlösung in ein besseres, sündenreines Sein jenseits des Todes dient, dort die jauchzende Lebenssehnsucht, die sich an die Schönheit der Erde anklammert und sie zur Erfüllerin aller Lebenswünsche frei machen will.

Im katholischen Pfarrhause eines gemischtkonfessionellen Seedorfes spielt die Handlung sich ab. In stürmischer Nacht ist ein fremdes junges Weib in Geburtswehen auf der Schwelle des Hauses zusammengebrochen, der Pfarrer nahm sie auf, sie gab einem Kinde das Leben und geht jetzt nach den ersten bangen Tagen ihrer Genesung entgegen. Aber nun hat die andere Konfession der Dorfbewohner den Vorgang zu häßlichen Angriffen ausgenutzt, und die Glaubensgenossen des Pfarrers haben, eingeschüchtert, herausgebracht, daß das Weib im Pfarrhause kirchlich abtrünnig und ihr Kind nicht ehelicher Geburt ist. Der Pfarrer soll die Kranke aus seinem Heim auf die Straße jagen. Er aber bleibt gegen die Bauern, gegen Amtsbruder und Bischof fest; er hofft die Abtrünnige der Reue und der Kirche zurückgewinnen zu können und folgt dem obersten Gesetz der Menschlichkeit, das der Kranken zu helfen befiehlt, bis sie genesen ist. Die Augen beginnen sich ihm zu öffnen über die Lebensfeindlichkeit der Kirche, über ihr Erstarren zum Widerspruch gegen die heiligsten Gebote der christlichen Lehre. Des Amtes entsetzt steht er ratlos am Scheidewege: immer noch will ihn die Hoffnung nicht verlassen, daß dies Erstarren der Kirche zum Leben zurückverwandelt werden könne. Aber die er geschützt, sie verkündet ihm:

er werde den Weg finden und gehen, den auch sie durchs Leben gehe und der zur Helle und gesunden Weltfreude führe.

Gerade in der Zeichnung der Gestalt dieses jungen Weibes, deren nicht weltlich und nicht kirchlich angetrauter Gatte draußen auf dem Meere als Seemann um Brot und Leben kämpft, hat Heyermans schwer gefehlt. Sie soll ein Wesen verkörpern, dem die neue Lebensanschauung in Fleisch und Blut übergegangen ist. Nun geriet sie plötzlich zufällig in einen Kreis von Menschen, die ihr in jedem Gedanken fremd sind, und Heyermans gewinnt diesem Gegensatz herzlich wenig von der Fülle der Empfindungen ab, die sein Ergebnis sein können. Was er als seelische Bewegung und Erregung gibt, ist fast allein geschöpft aus dem Thema der gesund-natürlichen Lebensauffassung, deren Anwalt er sein will. So wird dies junge Weib zur pathetischen Sprecherin, und auch wer ihren Gedanken zustimmt, kann sich nicht verhehlen, daß hier die Gestaltungskraft ihres geistigen Vaters versagt hat. Er hing so sehr an der gedanklichen Seite, daß er sogar in ganz überflüssige Szenen und szenische Ausführungen geriet, namentlich im Ausklange seines Stückes, und daß all dies Verfehlte und dramatisch Mißlungene die Keime guter Wirklichkeitskunst, die sich in etlichen bäuerlichen Typen zeigen, wie mit Sand überweht. Unter dem Gesamteindruck, daß es sich da um Vorgänge in einem Küstendorf handelt, stehen wir überhaupt nicht.

Franz Diederich

Musik

Von der Essener Tonkünstlerversammlung II

Als markante Beispiele für den Geist der Zeit sind von den Kammermusikwerken noch ein Quintett von B. Walter und eine lange Reihe von Sopranliedern mit Streichquartett von H. Marteau zu nennen. Letzterer, als einer der besten zeitgenössischen Geiger bekannt, kann vielleicht den Anspruch erheben, als erster den glücklichen Einfall einer neuen Kombination gehabt zu haben. Auch unterstützten ihn bei der Ausführung die Erfahrungen des ausübenden Quartettspielers. Immerhin sind seine Gaben, deren Wirkung er außerdem gleich durch Massendarbietung stark beeinträchtigte, nur als artistisches Experiment bemerkenswert. Die Führung der Singstimme zeigt wenig Bekanntschaft mit den Eigenheiten des vokalen Stils, und für die Erfindung sind einige Kombinationen, so interessant sie quartetttechnisch sein mögen, nicht mehr als ein Surrogat. Die gleiche Erfindungsnot kennzeichnet das Waltersche Quintett, mit dem Unterschiede, daß sein Urheber im Voltigieren und Versteckspielen eine Gewandtheit erreicht hat, die ihm ein gewisses An- oder Aussehen als musikalischem Causeur gibt. Aber man hatte dieses endlose Gerede mit allen seinen gesuchten Bizarrerien und koketten Spitzchen ganz und gar vergessen, als der schlichte Kaun mit wenigen warmen Takten eingesetzt hatte. Wenn, wie ich meine, Modernität nicht eine Sache der Richtung oder gar der Mode, sondern der Gesinnung ist, dann braucht einer nur eigene Gedanken zu haben und sie natürlich, ohne Hintergedanken, überhaupt ohne irgendwelche Absicht auszusprechen, um der allgemeinen Resonanz sicher zu sein. Daher wohl auch das Kopfschütteln der modernen Absichtlichen ob des Erfolges eines so unscheinbaren, gar nicht irrlichtelierenden, den gut gläubigen Zuhörer nicht im geringsten zum Narren haltenden Werkchens, wie es das Kaunsche Quartett ist. Daher sicher auch das zeitgemäße Märchen von

Mozart, dem „Großpapa", von dem kein Mensch eigentlich mehr was wissen wolle.

Der Mann der Zeit ist Gustav Mahler, der Stern des Essener Tonkünstlerfestes, erst am allerletzten Tage glänzend, aber schon vom Anbeginn stark dämmernd, vorleuchtend, anreizend. Saß man bei der Kammermusik oder beim Mittagessen oder sogar in der Hauptversammlung, immer und überall hieß es: Mahler probt. Spannung, dein Name ist Mahler. Ein Charakter von Eisen, eine Intelligenz von Stahl und ein Herz von Wasser und Tinte. Ich rede natürlich nur vom Musiker Mahler, vom Komponisten und Dirigenten. Er ist nicht der einzige Chemiker unter den zeitgenössischen Tonsetzern, aber einer der wenigen, die nicht zugleich auch Dichter zu sein beanspruchen. Ein verkappter Poet freilich doch. Er schreibt Programmusik ohne Programm. Das ist ungeheuer spannend. Man kann sich so viel dabei denken. Mahlers neue Symphonie, die den End- und Höhepunkt des Festes darstellte, steht in A-Moll. Sie ist seine sechste und als Erzeugnis musikalischer Alchimistik bewundernswert. Einige Mitstrebende sind bedeutendere Kochkünstler als Mahler, der viel zu stolz und selbstbewußt, auch zu ehrlich ist, um pikante Würzen einzustreuen. Er will die klare Zeichnung, nicht die dicke, verschwommene Farbe. Seine Instrumentierung ist stark und umfangreich, liegt aber offen und durchsichtig da. Es sind keine Kinkerlitzchen drin, keine raumfüllenden chromatischen Klettereien, wie sie einen großen Teil der neueren Orchestermusik als eine Art mißmutig ironischen Geheuls ständig begleiten. Es nimmt für Mahler ein, daß er diese sattsam bekannte, überaus billige und bequeme „Polyphonie" verschmäht. Er hat deshalb auch Verehrer, die durch ihn die Abkehr von der Modemusik erhoffen. Ich würde dazu gehören, wenn ich eine Chemie für Musik halten könnte. Mahler hat sein bestimmtes Rezept und eine Vorratskammer von Ingredienzien, die ihm als Ersatz für mangelnde Erfindung zu dienen haben. Da finden wir in seinen Symphonien mit unfehlbarer Wiederkehr den trocken-schneidigen Marsch, scharf und trutzig abreißend, als Gegensatz den Brucknerischen Choral, dann das gefühlvolle Lied aus Großvaters Zeiten, auch altväterisch abgewandelte Tänzchen, und endlich die freundlichen Erinnerungen an die zartesten Eingebungen der Beethoven, Schubert und Mendelssohn. Nur, daß Mahler in seiner A-Moll-Symphonie neuzeitlich wird, indem er die romantischen Reminiszenzen einen Wackeltanz in raffiniertem Taktwechsel ausführen läßt. Neuzeitlich auch durch die massenhafte Besetzung des Orchesters, in dem Blech und Schlagzeug dominieren. Letzteres ist durch ein kleines Regiment fast selbstherrlich vertreten. Leider war bei der Aufführung selbst sein spannendster Bestandteil, eine mächtige viereckige Pauke, zu deren Transport es vier starker Männer bedurft haben soll, nicht mehr vorhanden. Die Vorschrift des Hammers läßt einen echt Mahlerischen Gedanken vermuten: die aktuelle Lokalisierung, die kompositorische Bezugnahme auf die Feststadt. Die elementaren Ausbrüche des Finalsatzes versetzen unmittelbar in das größte Hammerwerk des genialen Kanonenkönigs. Es wäre nicht unwahrscheinlich, daß Mahlers neues Werk als Krupp-Symphonie konzipiert worden wäre und als solche in der Musikgeschichte weiterleben würde, wenn diese Annahme nicht durch manches andere hinfällig würde. Einmal nämlich sind es die

Herdenglocken, die dem Ganzen einen pastoralen, um nicht zu sagen bovalen Charakter geben, und dann die tausend Anklänge an Opernmelodien und Symphoniethemen bewährter Vorgänger, die ihrerseits bekunden, daß Mahler hier eine praktische Anthologie hat bieten, so eine Art Pantheon großer und kleiner Musikerfinder hat errichten wollen. Man muß es eingestehen: Mahler schreibt die beste moderne Kapellmeistermusik. Abgesehen von der Erfindung, einem Begriff, der veraltet oder überwunden genannt werden dürfte, ist er allen Mitstrebenden voraus: in der Arbeit, in Anlage und Gliederung, in Kombinierung und Instrumentierung, die kein Neuerer so kühl beherrscht, in der Literaturkenntnis und ganz besonders in der Länge, die er eben durch allerhand Ueberraschungen, sehnsuchtsvolle Reminiszenzen, gewaltige Hammerwerkstimmungen, auch altväterische Possierlichkeiten wirklich vergessen macht. Schließlich ist eines nicht zu übersehen: Mahler ist unter den zeitgenössischen Musikern einer der ernstesten. Seine Rücksichtslosigkeiten und seine Forderungen sind hieraus mit zu erklären. Daß seine Symphonie ein großes Theater ohne „andere" Schauspieler ist, liegt in seiner Veranlagung, die ihn nicht auf Eingebungen, sondern auf Einfälle und Kombinierungen verweist. Sein Ernst, seine Schärfe und sein Selbstbewußtheit verlangen ebenso gebieterisch Beachtung wie seine Meisterschaft. Zum mindesten ist er ein Meister, von dem sich was Tüchtiges lernen läßt.

Von der Feststadt Essen ist in erster Reihe zu vermelden, daß sie über den am besten eingerichteten großen Konzertsaal Deutschlands, einen ganz hervorragenden Geiger, Herrn A. Kosman, und einen vortrefflichen Damenchor verfügt. Die vereinigten Städtischen Kapellen von Essen und Utrecht leisteten unter den dirigierenden Komponisten und unter dem Essener Musikdirektor Professor Witte Vortreffliches.

Friedrich Brandes

Ⓢ Vom Klavierpult 2

Die den Meistern der Kunst zukommende Wertschätzung läuft so lange auf dem Gleise der Verkennung und Nichtbeachtung weiter, bis es nach manchen Wechselfällen früher oder später einem geschickten Weichensteller gelingt, sie auf das des Erfolgs hinüberzuführen. Dabei geht es oft seltsam zu. So erwuchsen Robert Schumann die Vertreter seiner Werke gerade in dem Lager der Gegner der „Neuen Zeitschrift für Musik", die er gegründet hatte, um allen aufstrebenden Meistern eine freundliche Unterkunftshütte zu sichern, und die auch in diesem, aller Engherzigkeit und Voreingenommenheit fremden Sinne weitergeführt wurde. Nicht nur steht sein Name noch heute an der Spitze des Blattes, auch seine Schöpfungen wurden in diesem stets in dem Maße eingeschätzt, wie sie sich von Zugeständnissen an gewohnheitsmäßige Form-Ausfüllungen freihielten. Für eine derartige Bewertung, die aus den Kunstwerken selbst gewonnen, nicht in sie hineingetragen wird, bürgte die „geheime" Mitarbeiterschaft des großen „Kritikers", der zuweilen auch eine seiner Schriften zuerst durch die Ueberlassung an die Zeitschrift bekannt werden ließ, der aber mehr seinen Einfluß auf den Geist, in dem sie geleitet werden sollte, geltend machte. Wenn Liszt sich selbst anklagt, daß er nicht genug für Schumann getan habe, so ist mit diesem „nicht genug" doch nicht gesagt, daß er nicht sehr viel für jenen getan hat; denn was ein Liszt unter „genug" verstanden wissen wollte, deckt sich durchaus nicht mit

den Mäßigkeitsansprüchen, mit deren Erfüllung die Kreise der Beharrlichkeit schon mehr als „genug“ vermeinen geleistet zu haben. Auch hatte er sich Pflichten aufgebürdet, die ihm als die höchsten in der künstlerischen Betätigung galten: die Offenbarmachung des „letzten Beethoven“ und das Eintreten für Richard Wagner! Daher ist ihm heute wohl kaum noch ein Vorwurf zu machen, daß er etwa für Schumann „nicht genug“ getan habe: diejenigen, die ihn trotzdem erheben, wozu Liszt selbst ihnen durch sein freimütiges Bekenntnis Veranlassung gegeben hat, wissen gar nicht, wieviel er getan hat. Nicht nur, daß er zu den ersten gehörte, die Schumann in seiner Eigenart erkannt haben, und dies auch öffentlich aussprach — zu einer Zeit, als er mit seiner Ansicht fast ganz allein stand —, nein, selbst noch 1855, ein Jahr vor dessen Tode, erschienen in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ jene Artikel, in denen Liszt dem Komponisten Schumann eine so gerechte Würdigung zuteil werden ließ, wie dieser sie sonst noch nirgends gefunden hatte.

Mehr noch leistete und wirkte er als lehrender Meister, indem er seine Jünger zu einem zuverlässigen und geistvollen Vortrage der Schumannschen Werke anhielt. Aus der Geschichte des Klavierspiels in den letzten Jahrzehnten wäre leicht nachzuweisen, daß ein solcher Vortrag größtenteils von Mitgliedern der Gemeinde, die sich die „Schule der Hofgärtnerei“ nennen darf, ausgeführt, und dadurch gerade von dieser Seite jenen Werken eine gerechte und darum dauernde Teilnahme gesichert worden ist. Schumann hatte sich in dem Ausgangspunkte seines Schaffens mit Chopin berührt: waren die Werke des letzteren bis in die kleinste Wendung hinein ausgefeilt und abgeschlossen, so ließen die des ersteren, bei aller Bestimmtheit der Idee, der Phantasie doch noch einen Blick in das darüber hinausliegende Traumland offen. Beide bedienten sich zunächst des Klaviers als Mittel für die künstlerische Gestaltung ihrer Gefühlswelt; während aber Chopin nie die Möglichkeit der vollendeten Aeußerung außer acht ließ und darum auch das kleinste Werk zu einem geschliffenen Juwel abrunden konnte, geriet Schumann in Versuchung, aus den ihm gezogenen Grenzen herauszutreten und sein künstlerisches Empfinden in Formen zu ergießen, in die sie nicht hineinpaßten. Nach dieser Richtung hin war der Einfluß, den Mendelssohn gleichsam als Vorbild auf ihn ausübte, ein durchaus ungünstiger. Die leichte Art, wie dieser mit den Formen spielte, die Gewandtheit, mit welcher er jeden Bildungsstoff in sich aufnahm, die Sorglosigkeit, vermöge der er elastisch aus einer Stimmung in die andere überspringen konnte: dies waren Dinge, die der innigen und gefühlsreichen Natur Schumanns ganz fremd waren. Darum mußte auch etwas Fremdes in seine Ausdrucksweise hineingeraten, sobald sie eben nicht mehr seinem eigenen Innern entsprang.

Seine ersten 23 Werke sind für das Klavier geschrieben — das darf bei der Beurteilung seiner Persönlichkeit als eigenartiger Erscheinung nicht unbeachtet bleiben; denn aus diesen Werken spricht nicht allein der Musiker als solcher, sondern der dichtende Musiker. So entstanden ausgesprochene musikalische Gedichte, die in ihrer Art ganz neue Gebilde waren; denn Bach in vielen seiner Präludien und sogar in einzelnen Fugen, noch mehr Beethoven in seinen Bagatellen, besonders in Op. 126, hatten schon ahnen lassen, daß es sich in der Musik um eine beredte Sprache handele: sie war

aber noch nicht zu so bestimmten Wendungen erweitert worden. Es braucht nur an die empfindungsreichen Laute in den „Davidsbündlern" erinnert zu werden, in denen der — Dichter alle Freuden und Schmerzen der Seele schildert, wie auch in den Szenen der „Kreisleriana", die nur nicht zu virtuosen Kunststücken herabgedrückt werden müssen. Auf ein Stück, dessen Schicksal ein merkwürdiges ist, soll besonders hingewiesen werden; denn es verdient, daß es zu Hause und auch öffentlich öfters auf das Klavierpult gelegt wird, als es bis jetzt geschehen ist. Es steht allerdings an einer verborgenen Stelle und ist auch von seinem Schöpfer aus irgend einem — unbekannten — Grunde verleugnet worden. Die vielfach überschätzte Sonate in G-moll hat, wie sie vorliegt, nur einen wertvollen Satz, ein schönes Andantino. Sonst gehören die anderen drei Sätze zu jenen Erzeugnissen, in denen mehr Musik „gemacht" als „geschaffen" wird. Ursprünglich stand an Stelle des Rondo ein Presto, das passionato gespielt werden soll, das aber von Schumann selbst der Sonate nicht hinzugefügt und auch nicht veröffentlicht wurde. Warum nicht? Dieses Presto, das erst lange nach seinem Tode herausgekommen ist, gehört in die Reihe seiner vollkommenen Schöpfungen, sowohl in der Erfindung, wie auch in der reizvollen Durchführung. Eine leidenschaftliche Erregung spricht aus dem ersten Teil, die durch zwei anmutige melodische Nebensätze in ruhigere Bahnen geleitet wird, bis sie nach einem übermütigen Mittelsatze wieder hervorbricht und auch, trotz leiser Mahnung in den Bässen an die ruhigere Stimmung, bis zum Schlusse gesteigert wird. Bei dem ewigen Einerlei, das den Charakter der meisten Pianistenprogramme bildet, wäre es mit Freuden zu begrüßen, wenn wenigstens dieses Stück, ganz abgesehen von so vielen anderen wertvollen Werken, einmal zur Abwechslung herangezogen würde — es ist sogar ein Erfolg damit zu erzielen!

Leicht ist dies Presto nicht; aber auch bei einer Ausführung, die in einem mäßigeren Tempo gehalten wird, kann der Spieler, der nicht auf den Höhen der — plötzlich entdeckten „Kraftquellen" wandelt, sich eine Vorstellung von dem Inhalt des Werkes ermöglichen. Wer Schumann in seiner wahren Größe kennen lernen will, muß nicht vor den technischen Erschwerungen, die er oft ohne Grund angebracht hat, zurückschrecken, sondern sich die melodischen Linien herauslesen, was gar nicht so mühevoll ist: dann sieht er schon selbst, was er beiseite lassen kann, wodurch der Genuß nicht etwa geschmälert, sondern nur erhöht wird.

Eduard Reuß

⊙ Jahrbuch der Musikbibliothek Peters

Der 12. Jahrgang (1905) enthält wieder die interessante Statistik über den Besuch der Musikbibliothek Peters in Leipzig und die vortreffliche Bibliographie der in allen Kulturländern im Jahre 1905 erschienenen Bücher und Schriften über Musik, die Dr. Rudolf Schwartz, der Bibliothekar des Instituts, aufgestellt hat. Von den vier größeren Aufsätzen, die das Jahrbuch außerdem bringt, hat der Hugo Riemanns über das Problem des Choralrhythmus mehr für den Fachmann Interesse, für diesen allerdings ganz außerordentliches. Es ist eine Freude, die scharfsinnigen, großzügigen Anschauungen Riemanns über eines der umstrittensten Probleme der heutigen Musikforschung zu verfolgen. Allgemeinerer Natur ist der Aufsatz Willibald Nagels „Ueber das Romantische in der deutschen Musik".

Etwas knappere und schärfere Fassung wäre ihm vielleicht von Nutzen gewesen. Der bei der heutigen Bachmode leicht erklärliche Schlußsatz, daß als Reaktion gegen die Auswüchse der Romantik der Anschluß an die ernste, wahre Kunst Bachs eine gesunde Weiterentwicklung verbürge, hält freilich einer kritischen Beleuchtung nicht Stand und gehört in das Kapitel von den vielen, schönen Reden, die die genannte Mode einmal im Gefolge hat.

Von H. Kretzschmar, dem treuesten Mitarbeiter des Jahrbuchs, erhalten wir wieder zwei Aufsätze, die eine Menge Anregungen geben. Der eine heißt: „Mozart in der Geschichte der Oper" und räumt mit falschen Ansichten über die Bedeutung von Mozarts italienischen Opern auf, indem er den Leistungen der Vorder- und Nebenmänner Gerechtigkeit widerfahren läßt. Der andere ist betitelt: „Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik" und führt die Gedankengänge weiter, die der Verfasser in einem früheren Jahrgang des Jahrbuchs begonnen hatte.

Diese neuen Anregungen oder, wie Kretzschmar selbst sagt, diese Wiedererweckung der alten Affektenlehre ist ohne Zweifel für die Vertiefung der musikalischen Kultur von größtem Werte. Kretzschmar selbst redet mit denen, die, wie Heinrich Zöllner, abfällig und witzelnd über diese Versuche urteilen, mit nicht mißzuverstehender Deutlichkeit. Es handelt sich um sehr ernste Dinge, um das innerste Leben eines Kunstwerks, um Geist und Wahrheit. Und darum wäre sehr zu wünschen, daß auf dem Wege, auf den der genannte Aufsatz wieder hinweist, alle diejenigen zum Verständnis von Kunstwerken vordrängen, denen es mit dem ursprünglichsten Lebenselement aller Künste und alles Lebens Ernst ist, eben mit dem Geiste der Wahrheit.

Georg Göhler

Ⓖ Zur Programm-Reform hat jetzt R. Louis in den „Süddeutschen Monatsheften" ein kluges Wort gesprochen. „Die radikalen Reformer", sagt er, „vergessen doch allzu gern, daß es beim Konzertprogramm mit der *Einheitlichkeit* allein nicht getan ist, daß vielmehr die eigentliche Schwierigkeit darin besteht, Einheit *und Mannigfaltigkeit* harmonisch miteinander zu vereinigen und so die Buntscheckigkeit und die Monotonie in gleicher Weise zu vermeiden. Weiterhin aber darf auch nicht außer acht gelassen werden, daß die Einheitlichkeit, wenn sie das leisten soll, was man von ihr erwartet, eine *musikalische* zu sein hat. Alle von außermusikalischen Beziehungen hergenommenen Einheitsideen laufen schließlich bestenfalls auf eine kindliche Spielerei hinaus. Symphonische Shakespere-Abende, Konzerte, deren Programm einzig und allein unter dem Gesichtspunkt der musikalischen Illustrierung irgend eines abstrakten Gedankens oder auch eines konkreten Lebensgebietes zusammengestellt sind, und alle derartigen Ausgeburten eines rein Verstandeswählens und Kombinierens verdienen den Spott jedes Menschen, der sich daran gewöhnt hat, in musikalischen Dingen *nur* das musikalische Empfinden und Urteilen entscheiden zu lassen. Aber wenn man sich erst darüber verständigt hat, wie das anzustrebende Ideal der Programmeinheitlichkeit eigentlich auszusehen habe, wird man kein Bedenken tragen, denen zuzustimmen, die in der Verwirklichung dieses Ideals eine der dringendsten Aufgaben unserer Zeit auf dem Gebiete des Konzertwesens erblicken."

Ⓖ Es ist erreicht

In der „Zeitschrift für Posaunenchöre" (1906 Nr. 2) wird mit inniger

Befriedigung von dem ältesten bestehenden Chor in Brockhausen gemeldet: „er verdrängte alle weltliche Musik in dem Maße, daß dort seit 1851 keine öffentliche Tanzmusik mehr stattgefunden hat". Also, das wäre erreicht. Offenbar läßt man in Brockhausen auch alle weltlichen Vergnügungen und Sündlichkeiten mit Posaunenchören begleiten. Andernfalls dürfte das Ausrotten der weltlichen Musik schwerlich als die Hauptaufgabe der kirchlichen anerkannt werden.

Bildende und angewandte Kunst

Vom perfekten Kunstkenner

Wir schlagen auf und lesen: „Je weniger man weiß, desto fröhlicher, unbefangener und frecher ist man, und je frecher man ist, desto mehr Respekt haben die andern. Man bewahre sich also diese köstliche Unbefangenheit, welche den Ursprung der so wertvollen Frechheit bildet, und man wird gar bald den Ruf des Kenners besitzen. — Der Kenner also darf so wenig wie möglich wissen. Vor allen Dingen aber darf er nicht wissen, daß er nichts weiß. Denn weiß er das einmal, so ist es vorbei mit seiner so notwendigen Unbefangenheit."

„Wer ist ein Kenner? Man passe auf, was der große Haufen sagt und denkt, und dann sage man das Gegenteil. Man lobe Erscheinungen, die dem allgemeinen Publikum zu neu, zu fremd und zu absonderlich zum Verständnisse und zum Genusse sind. Diese Dinge lobe man und prophezeie, daß in zehn Jahren das Publikum unserer Ansicht sein werde. Dahingegen table man Arbeiten, die allgemein gelobt werden, und wie man merkt, daß die allgemeine Ansicht sich zugunsten eines früher geschmähten Künstlers ändert, falle man von dem Betreffenden ab und wende sich einem neuen Gotte zu."

Aus dem alphabetisch angeordneten Wortschatze des Kenners führen wir an:

„Chose = Sache, Arbeit. Guter kunstkennerischer Ausdruck bei Arbeiten, von denen wir nicht recht wissen, ob sie zu loben oder zu tadeln sind."

„Böcklin, Arnold, hat jetzt im breitesten Publikum Anerkennung gefunden, für den Kenner ist es also an der Zeit, von ihm abzuschwenken. Man kann zu dem Ende die französischen Impressionisten fürchterlich loben und etwa sagen: »Das sind die wahren Leute, die maitres-peintres, die ouvriers de la palette! Aber Böcklin!« Achselzucken."

„Detail, Detailmalerei — geringschätziger Ausdruck. Man soll sich nicht im Detail verlieren, sondern stracks auf das Ensemble losgehen, also rede der Kenner. Dabei ist zu beachten, daß die Ausdrücke en detail und en gros in der Kennersprache nicht üblich sind."

„Historienmalerei — unbedingt schimpfen! Schlagwörter: Deklamatorische Unkunst, Kehricht von den Hintertreppen der Geschichte, historische Lumpensammler, bombastisch schwungvolle Gesten, Pilotystil, Prunktableau, posierende Statisten, verkappte Literaten."

„Intérieur — Innenraum. Das deutsche Wort darf vom Kenner unter keinen Umständen gebraucht werden."

„Thoma, Hans. Allgemein bewundert, daher zögernde Zurückhaltung angezeigt. Schlagwörter: Musikalische Malerseele, Glaubenseinfalt, Gemütsinnigkeit, Weltunläufigkeit, Empfindungskeuschheit, Träume und Saitenspiel."

„Liebermann, Max. Loben. Es gibt noch einen andern Liebermann, der mit Vornamen Ernst heißt. Seine Sachen darf man auch loben, aber der Kenner überzeuge sich doch,

ehe er sein Urteil spricht, ob ein Bild von Max oder Ernst gemalt ist.

„Verve — Bedeutung bekannt. Besonders beliebt ist prickelnde Verve."

Und so weiter. Vielleicht hätte Karl Eugen Schmidt seinen „Perfekten Kunstkenner" (Berlin, Spemann, 2,40 Mk.) noch ein wenig mehr perfektionieren und konzentrieren können. Er hat den rechten Humor dazu. Die engste Fühlung mit dem allerneuesten Rotwelsch speziell der deutsch-internationalen Kennerschaft scheint er auch noch nicht zu haben, jedenfalls nicht so intim und sicher, wie mit dem der Franzosen — er arbeitet eben in Paris und ist dort vielleicht des Glücks noch nicht teilhaft geworden, in dieser Branche auch den neuesten Berliner Schnitt kennen zu lernen. Trotzdem empfehle ich dieses launige „Vademecum für Kenner und solche, die es werden wollen", gern. Es ist auf dem Boden der alten Detmoldschen „Anleitung zur Kunstkennerschaft" gewachsen, den schon Leixner einmal gut neu bearbeitet hat. Je mehr solche Bücher gelesen werden, je weniger Leuten wird das Gedankengigerltum imponieren. -t

Die Verbindung für historische Kunst

ist ein Kunstverein „höherer" Art insofern, als die Mitglieder einen Jahresbeitrag von 150 Mk. bezahlen. Sie hat 151 Mitglieder mit 167 Anteilscheinen; darunter die meisten deutschen Fürsten, einzelne Ministerien, eine Anzahl von Großstädten, die übrigen Kunstvereine und eine Reihe von Privatpersonen. Die vor mehr als einem halben Jahrhundert begründete Verbindung hatte ursprünglich den Zweck, „bedeutende Kunstwerke deutscher Künstler des historischen Faches hervorzurufen und zu erwerben", ein Satz aus einer Zeit, da man noch eine Hofrangordnung unter den verschiebenen Gattungen der Malerei machte und die Historienmalerei in die höchste Klasse hob. Damals galt die Förderung der historischen Kunst oder im Grunde genommen nur der historischen Malerei als eine ganz besonders vornehme Tat, und so bestellte und kaufte denn die Verbindung ausschließlich Historienbilder. Wie die Kunst sich entwickelte, wurde der ursprüngliche Zweck der Verbindung „für historische Kunst" hinfällig. Die historischen Bilder, die man ihr anbot, waren meist minderwertig und wurden nur im Hinblick auf die Verbindung gemalt. Diese Umstände brachten endlich ihre eigenen Grundsätze ins Wanken, sie änderte ihre Satzungen dahin um, daß sie fernerhin „die deutsche Kunst fördern wolle durch Erwerb bedeutender Kunstwerke und zwar vorzugsweise des geschichtlichen Faches". Das Gesetz vom kleinsten Kraftmaß litt es nicht, die Bevorzugung der Historienmalerei so schnell ganz zu beseitigen. Auch bei der diesjährigen Hauptversammlung in Nürnberg ist dies noch nicht gelungen. Die Sezession und die Luitpoldgruppe zu München hatten beantragt, den Namen zu ändern in „Verbindung für vaterländische Kunst" und als ihren Zweck zu bestimmen „Förderung der deutschen Kunst durch Ankauf bedeutender Werke der bildenden Kunst, gleichviel welcher Gattung". Die Aenderungen wurden befürwortet durch die Vertreter der beiden Künstlervereine, durch mehrere Kunstgelehrte und durch den Beauftragten des Dürerbundes, der gleichfalls der Verbindung beigetreten ist, aber diesmal noch abgelehnt, da man die alte Firma nicht ändern wollte. Dagegen erklärte die Versammlung einstimmig, daß sie auch so durchaus berechtigt und gewillt sei, Kunstwerke jeder Art, also auch Landschaften, Stilleben, Tierbilder und

Skulpturen zu erwerben. Das bedeutet immerhin wieder einen Fortschritt. Beschlossen wurde weiter, daß der Vorstand in den deutschen Kunststädten Vertrauensmänner ernennen solle, welche die Beschickung der Hauptversammlung mit Kunstwerken vorher regeln sollen. Davon können wir uns nur dann einen Erfolg versprechen, wenn zu Vertrauensmännern vorurteilsfreie kunstverständige Männer ernannt werden. Von dem Niedergange der historischen Malerei lieferte übrigens die Ansammlung von 63 zum Kauf angebotenen Werken einen sprechenden Beweis, nicht eines davon konnte gekauft werden. Ebenso geringe Ausbeute bot die Kunstabteilung der Nürnberger Kunstgewerbeausstellung, zu der die Münchner Maler fast ausschließlich ältere und nicht ihre besten Werke gesandt hatten. Wie viel Bedeutenderes dagegen hätte man auf den diesjährigen Ausstellungen zu Berlin, Weimar und München brauchen können! Warum verlegt man die Hauptversammlung nach Orten, die zur Versammlungszeit für den Kunstmarkt nebensächlich sind? Die Künstler denken nicht daran, der Verbindung wegen ihre Hauptwerke an Orte zu senden, wo nicht große Ausstellungen stattfinden. Hoffentlich wird es dem Kunstverein zu Bremen gelingen, im April 1908 ein entsprechendes Angebot für die Verbindung zustande zu bringen. Geld zum Ankauf wird mehr als gewöhnlich da sein.

Vorzüglich sind die Vereinsblätter der Verbindung. Nun hat auch Max Klinger versprochen, dafür die noch fehlenden Blätter der Folge „Vom Tode" möglichst bald herzustellen. In den folgenden beiden Jahren haben die Mitglieder Radierungen von Käthe Kollwitz zu erwarten. Das bedeutet Vereinsgaben, wie sie natürlich kein anderer Kunstverein seinen Mitgliedern widmen kann. P Sch

Umschau

Hans Thoma nimmt die Streitfrage, ob man in Deutschland zu häufig internationale Kunstausstellungen veranstalte, zum Anlaß einer Betrachtung über „Frankreich, England und Deutschland" in den Süddeutschen Monatsheften (März). Die Sprache trennt, die Kunst aber bindet. „Wenn die Entwicklung der deutschen Kunst durch das größere Gesichtsfeld, das eine europäische Kunst bietet, zum Guten wächst, so ist das dann doch auch wieder etwas Gewinnbringendes." Das Ausland sei keineswegs so teilnahmslos unsrer Kunst gegenüber. Aber auch, wenn es das wäre, sollten wir uns nicht abhalten lassen, das Beste aus der Fremde zu zeigen. Und „wenn wir dadurch auch in der Meinung bestärkt werden, daß im Ausland alles gut sei, so schadet es auch nichts. Wir haben dann nur mit dem Guten zu wetteifern".

Dem „Kampfe gegen den Bildinhalt" begegnet A. L. Plehn in der Kunst für Alle (10) mit kunstgeschichtlichen Erwägungen. Selbst bei Künstlern wie Liebermann ist die Bereicherung durch das Interesse am Gegenständlichen, etwa nur der Lust nicht zu trennen von dem Vergnügen an der Energie des Strichs und der Weichheit des Tones. Auch die Dichtung vermittelt einen Inhalt und nicht nur schöne Worte.

„Das Ideal vollkommener Materialverwertung" stellt Friedrich Naumann in der Hilfe (12/13) auf. Es ist ihm ein nationales Wirtschaftsideal, zu dem unser Volk erst erzogen werden müsse, das Ideal der erhöhten Formgebung in bester Materie. Deutschland sei das geborene Ausfuhrland für Fertigfabrikation. Waren,

die überall hergestellt werden können, müssen wir abzuschieben suchen und höhere Waren an ihre Stelle setzen. Die Voraussetzungen für diese sind teils ästhetischer, teils moralischer, teils volkswirtschaftlicher Natur. „Wir müssen als Volk im ganzen den Satz begreifen und uns in Fleisch und Blut eingehen lassen, daß nur der höhere Mensch höhere Ware schaffen kann." Vielfach berührt sich mit dieser Forderung Hermann Muthesius in seiner ausführlichen Darlegung über unser Kunstgewerbe in E. von Halles neuem Jahrbuche „Die Weltwirtschaft" Bd. 1 (Teubner). Er sieht das Ziel der deutschen kunstgewerblichen Wirtschaftspolitik in der Begründung eines guten Rufes unserer Erzeugnisse und hofft von der diesjährigen Kunstgewerbeausstellung in dieser Hinsicht viel.

Auf Logik und Vernunft, und nicht aufs Gefühl will Henry van de Velde die Gesetze des „Neuen Stils" (Neue Rundschau, Juni) gründen. Ferner komme es darauf an, daß derjenige, der sich einer solchen Disziplin unterworfen hat, noch „mit Sensibilität und Erregbarkeit, die den Künstler auszeichnen", begabt sei. Auf ähnlichen Grundlagen beruhe die antike Kunst, die erst seit kurzer Zeit „wahrhaft" verstanden und geschätzt werde. Die Vernunft liege in der Richtung „grade aus"; zu beiden Seiten liegen die Richtungen des Gefühls und der Sensibilität. Der moderne Stil habe jetzt zuversichtlich die Richtung der Sensibilität genommen. Ganz klug wird man aus dieser temperamentvollen Auseinandersetzung leider nicht, und wie sich van de Veldes Praxis vorzugsweise auf Logik und Vernunft stützen will, wird z. B. angesichts seiner Leistungen auf der Dresdner Ausstellung auch nicht jedem verständlich sein.

Vom „Zeichner" in unsrer Industrie meint Karl Scheffler im Tag (174): dem Berufe fehle die feste Grundlage einer Notwendigkeit. Im Laufe einiger Jahrzehnte könne er verschwinden. Scheffler wendet sich dann gegen die Kunstgewerbeschulen und teilt als krasses Beispiel folgendes gedruckt vorliegende Schulprogramm mit: „Gewerbliches Zeichnen. Oberstufe. Das Pflanzenornament: 1. Das senkrecht stehende, ungegliederte, palmrippige Blatt. 2. Das ungegliederte palmrippige Blatt in der Ebene bewegt. 3. Das ungegliederte palmrippige Blatt, aus der Ebene herausbewegt. 4. Die Auflösung des palmrippigen Blattes in gleichwertige Teile. 5. Die Auflösung des symmetrischen palmrippigen Blattes in ungleichwertige Teile. 6. Weitere Auflösung des symmetrischen palmrippigen Blattes in ungleichwertige Teile. 7. Die gesetzmäßige Gliederung des palmrippigen Blattes. 8. Das gegliederte palmrippige Blatt, in der Ebene bewegt. 9. Das gegliederte palmrippige Blatt, aus der Ebene herausbewegt." — „Erstaunlich ist es nur," fährt Scheffler fort, „daß dieses palmrippige Blatt nicht alle Schüler aus der Klasse herausbewegt." Schließlich werden die Reformvorschläge kritisch gekennzeichnet. Das Endergebnis liege noch in weiter Ferne.

☛ Wozu dienen Museen? Einfältige Frage: doch wohl zur Darbietung erhaltener Kunstgegenstände, Altertumsfunde usw. Der interessierte Laie, der studierende Fachmann, der forschende Gelehrte, sie finden ihre Rechnung dabei. So sind sie also wohltätige Anstalten? Aber bekanntlich kann Wohltat zur Plage werden. Zum Beispiel: in irgend einem Dorfkirchlein hängen einige zerschossene Fahnen, die Inschrift lautet: „Wir sind Bauern

von geringem Gut" usw. Da kommt jemand, nimmt die Fahnen weg und bringt sie ins Zeughaus. Während sie in der Kirche stimmungsvoll wirkten, wo ein Blick in die Landschaft den rechten Eindruck schuf: „hier war es, wo diese Banner zerschossen wurden", hängen sie jetzt neben vielen anderen, ohne noch groß beachtet zu werden. Oder irgendwo ist eine Kirche mit einem Altarbild. Es ist das Werk eines alten Meisters. An seinem Ort übt es eine Wirkung aus, schon deshalb, weil es wirklich das Hauptstück seiner Umgebung ist. Es wird herausgenommen, steht jetzt in irgend einem Museum und bietet nur dem in einer ganz bestimmten Richtung interessierten Beschauer noch irgend ein wissenschaftliches Interesse, von einer echten, wahren Lebenswirkung, von einer ästhetischen Eindringlichkeit kann kaum mehr die Rede sein.

Museen sollen erstens nicht Kunstraubstätten und zweitens nicht Anstalten sein, die dem Volk seine Kunstgüter nehmen. In Fällen, wie ich sie berührte, sollte ein Museum eine gute Kopie von solchem lebendigen Kunstgegenstand anfertigen. Diese Kopie kann dann wohl anregend wirken; laßt uns hingehen, wo das Original steht und es dort „genießen". Originale sollten nur dort weggenommen werden, wo sie tot sind, wie die antiken Denkmäler, die aus der Erde herausgegraben werden. Man hat viel von Heimatkunstschutz geredet, und man hat davon nicht umsonst geredet. Es geht ein kräftiger Trieb durch weite Kreise, die heimatlichen Kunstschätze zu erhalten und zu ehren. Diesen Sinn sollten auch die Museen fördern und nicht schädigen.

Der Missetäter, an dem heute diese allgemeinen Bemerkungen exemplifiziert werden sollen, ist das christliche Museum in Berlin.

In dem Heimatlande Winckelmanns, in der Altmark, liegt in der Nähe Salzwedels ein Ort Amt-Dambeck. Die alte Klosterkirche besaß seit 1486 einen Altarschrein mit zwei Seitenflügeln, eine zierliche Holzschnitzarbeit. Ein Blick in die alte Kirche genügt, um die Harmonie von Kunstwerk und Raum zu empfinden. Da wurde das christliche Museum zu Berlin im Jahre 1873 auf diesen Kunstschatz aufmerksam. Der damalige Konservator erschien und redete den derzeitigen Kirchenvorstehern den Altarschrein ab, als Ersatz kam ein minderwertiges Altarbild hin. Der Sinn für die Kunstgüter in der Heimat war eben noch nicht so rege wie jetzt. So wanderte der Altarschrein nach Berlin, wo er sich, man darf wohl sagen: wohlverschlossen befindet, da das christliche Museum nur Sonnabends von 12—1 geöffnet wird und wenn der Herr Direktor verreist ist, überhaupt nicht.

Jetzt, nach mehr als dreißig Jahren, wünscht das Museum auch die Seitenbilder dem Schrein zuzugesellen. Bisher ist man auf hartnäckigen Widerstand gestoßen. Mit Zähigkeit wollen diese Altmärker ihre letzten Kunstreste verteidigen, ja, man hat zu einem Gegenstoß ausgeholt. Rechtliche Ansprüche auf die Flügelbilder hat das Museum nicht, und die Gemeinde ist entschlossen, sie zu behalten. Sollen Schrein und Flügel wieder als Ganzes wirken, gut, so gebe das Museum den Schrein zurück. Die sonderbare Folge ist: Will das Museum den Standpunkt der Kunstfreunde wirklich verfechten, so wird ihm nichts übrig bleiben, als den Wünschen der Dambecker Kirche nachzugeben. Wird es das tun?

Jedenfalls wünschen wir herzlich, daß der Fall dieses resoluten Widerstandes nicht der einzige bleibe. Denn es muß allen bewußt werden: Wo Kunstwerke am alten Platz noch

leben, da gehören ins Museum Abgüsse oder Kopien.

Ein Hausmittel für die Sommerfrische,
ein künstlerisches natürlich, möchte ich nach jahrelanger Erprobung mitteilen. Um den in gemieteten Sommerwohnungen so unerträglichen Wandschmuck durch solchen eigenen Geschmacks zu ersetzen, habe ich mir vor einigen Jahren englische und französische — deutsche gab es noch nicht — Lithographien auf Leinwand ziehen und mit Oesen versehen lassen und hänge einige davon in der jeweiligen Sommerwohnung an die Wände. Hat man sie fast ein Jahr lang nicht gesehen, so machen sie wieder Freude, wecken Erinnerungen und machen das fremdeste Zimmer vertraut und heimlich. Für den Transport werden sie zusammengerollt, nehmen fast keinen Platz im Koffer weg und können auch mit der Post verschickt werden. Inzwischen sind die deutschen Steinzeichnungen, die Meisterbilder usw. erschienen. Die Auswahl ist groß, jeder kann seinen Geschmack berücksichtigen, er kann auch auf den Geschmack seiner Wirte durchs Beispiel unauffällig wirken. Ja, sollte man nicht dem Küstenbewohner sein Meer noch lieber machen können, wenn man ihm zeigt, wie es ein Künstler gesehen hat, oder den Ackerbürger darauf hinweisen, wieviel schöner seine lieben, stillen Straßen sind, als seine „Bahnhofstraße" usw.

Fehlt den Wormsern etwas?

Erste Nachricht: sie veranstalteten ein großes *Rosenfest*. Kann's etwas Schöneres geben jetzt mitten in der Rosenzeit, da alle Knospen gesprungen sind? Muß das in der alten Kaiserstadt ein Blühen und Duften gewesen sein! . . . Gemach, Leser, alle sozusagen amtlich verwendeten Rosen waren bei diesem Rosenfest, schreibe ich, lies du und sage es: *aus Papier*. Zweite Nachricht: „Eine kräftige Ovation durfte heute vormittag der Herr Polizeiinspektor genießen. Auf der Kaiser Wilhelmstraße hatten die Schulen Probeaufstellung für das Rosenfest genommen. Herr Polizeiinspektor Bischoff hatte die Ehre, den *Großherzog zu markieren*. In einem Wagen kam er vom Bahnhofe und durchfuhr in voller Grandezza und mit leutseligem Neigen nach links und rechts das von den Kindern gebildete Spalier. Rauschende Hochrufe aus den kleinen Kehlen schallten ihm entgegen. Die Kinder machten ihre Sache vorzüglich und auch der Herr Polizeiinspektor zeigte sich auf der Höhe der Situation." So stand zu lesen in den „Wormser Nachrichten", es muß also wohl wahr sein. Und ist auch ganz stilvoll: Begeisterungsproben für ein Papierrosenfest.

Aber ist denn das heutigen, lebendigen Tages noch möglich?

Zur Körper-Kultur
Es war ein guter Gedanke der Dresdner Turnerschaft, die schwedischen Studenten und Offiziere auf ihrem Rückweg von Athen einzuladen. Der Anblick dieser schlanken und kräftigen Gestalten in den Bewegungen, in die ihre Uebungen sie brachten, wird kaum ohne Einfluß auf die Zuschauer geblieben sein; sei es auch nur, daß sie das gebräuchlich gewordene „Müllern" ernsthafter betreiben. Die fremden Turner trugen einen mächtig entwickelten Brustkasten über einem straff zurückgezogenen Unterleib; daß auf diese Weise nur da Fülle war, wo sie Kraft und Gesundheit bedeutet, das machte die eigentümliche Schönheit der Gestalten aus. Und diese Schönheit wurde durch die große Ungezwungenheit erhöht, mit der sie sich bewegten, besonders durch den elastischen Schritt,

der die absolute Herrschaft über den Körper zur Erscheinung bringt.

Nicht ebenso gut war es, daß die Dresdner Turnerschaft sich hatte erbitten lassen, nach den schwedischen Uebungen auch ihr eigenes System vorzuführen. Man verglich eben doch — trotz aller Verwahrungen in den einleitenden Reden — beide Vorführungen miteinander; und das war deshalb nicht günstig, weil für einen gerechten Vergleich alle Vorbedingungen fehlten. Nicht nur, daß die Schweden eine Eliteschar darstellten, sondern sie stammten auch aus den „besternährten und besterzogenen Ständen", aus Kreisen also, in denen Sport und Körperpflege von lange her üblich und erblich sind. Die Dresdner dagegen gehörten zum größten Teil Kreisen an, für die schon die bloße Hergabe der Zeit für Körperübungen eine Leistung ist, die sicherlich ihnen selbst am meisten zugute kommt, aber doch auch im Interesse des Volksganzen aufs höchste anzuerkennen ist. Für solche Vorbedingungen waren die Leistungen der Dresdner aller Achtung wert und wurden durch den Vergleich ungerecht diskreditiert.

Von den Fragen, die dieser Vergleich nahelegte, ist die am meisten in die Augen springende die nach der Kleidung. Sie wird für das eigentliche Volksturnen immer eine besondere Schwierigkeit bilden. Die beiden Lösungen, die wir bei den Dresdnern Turnern sahen, schienen uns besonders verfehlt — roter Gürtel zwischen wollenem Unterhemde und dunklen Beinkleidern und im andern Falle: dunkle Hosen an roten Hosenträgern — es wirkte eben doch wie unvollständig gebliebene Bekleidung; und dann wäre es besser, die Ansätze von Uniformierung, die dabei möglich sind, auch noch fallen zu lassen und lieber den Tatbestand so deutlich als möglich zu machen: hier turnen Leute „in Hembärmeln" — was ja doch keine Schande ist! Ob man aber der Frage nicht von einer ganz anderen Seite her zuleibe gehen sollte? Ob man nicht einen Turnanzug konstruieren könnte, der zugleich als Arbeitsanzug zu gebrauchen wäre? Eigenschaften, die einen guten Arbeitsanzug machen, der die Glieder nirgends hemmen soll, werden auch einen brauchbaren Turnanzug geben. Und als Stoff, der billig und haltbar ist, wäre für beide am besten geeignet jene unübertrefflich tüchtige blaue Leinewand, die je älter sie wird, um so schöner in der Farbe ist. Sie ist auf dem Lande leider im Verschwinden, meiner Beobachtung nach aus keinem anderen Grunde, als aus dem die Trachten überhaupt verschwinden; bürgerte sie sich in den Städten wieder ein, wie sie in manchen Arbeitsberufen schon jetzt tut, so würde sie als neue Mode wieder auf das Dorf zurückkehren. Aber auch für die Kreise, in denen man mit der Möglichkeit eines besonderen Turnanzuges rechnen darf, schiene mir dieser Stoff geeignet; und es wäre freilich gut, wenn der fluchwürdige Klassen- und Kastengeist wenigstens vom Turnwesen sich fernhielte. Auf keinen Fall sollte man, wie wir meinen, die schwedische Turnkleidung, so sehr viel schöner sie ist als das, was wir an den Dresdner Turnern sahen, einfach übernehmen: sowohl der Arm- wie der Halsausschnitt ist an ihr unschön, und das „Trikot" ist auch ein zweifelhaftes Material. Die kurzen Aermel sind zu eng: sie scheinen dadurch den Arm einzuschnüren und verderben seine Form. Die Arme sollten, wo doch einmal ein eigener Turnanzug in Frage kommt, ganz frei sein; und erst recht der Hals und der obere Teil der Brust.

Die absolute Gleichmäßigkeit schon dieser Kleidung, besonders aber der

Uebungen durch das ganze Volk hin, die man häufig als besonderen Vorzug des schwedischen Systems bezeichnen hört, erscheint uns eher als ein Nachteil. Selbst wenn man dazu schreiten sollte, einen Teil der militärischen Vorbereitung in ein mehrjähriges zwangsweises Fortbildungsturnen zurückzuverlegen — eine Einrichtung, die schon deshalb mit großer Freude zu begrüßen wäre, weil dann auch der Teil des Volkes, der trotz guten und gesunden Körperbaues aus andern Gründen nicht zum Heere ausgehoben wird, einer straffen Körperausbildung nicht ganz verlustig ginge — selbst in diesem wünschenswerten Falle würde eine völlige Gleichmachung als Folge der Turnerei keinenfalls erwünscht sein. Eine solche Gleichmachung hat immer den schlimmen Nachteil im Gefolge, daß sie eine natürliche Fortentwicklung erschwert, weil sie alle Einzelversuche, die dazu führen könnten, hemmt.

Schließlich die Hauptsache: Es scheint uns ein unbedingter Vorzug des schwedischen Systems und für die Ausbildung eines schönen Körpers ausschlaggebend, daß aller Nachdruck auf die Stählung des eigentlichen Körpers, des Rumpfes, gelegt wird. Dies scheint uns für die Schönheit des menschlichen Leibes das unbedingt Entscheidende, wie es denn auch für die Gesundheit entscheidend sein mag. Das, woran unserem Gefühl nach der Anspruch der Schweden auf Vollkommenheit der Körperschönheit scheitert, ist der Halsansatz. Dasselbe, was der bekannten Statue Müllers, wie sie in seinem Buche abgebildet ist, einen Anflug von Komik gibt. Da dieser Mangel, wenn ich nicht ganz irre, den schwedischen Turnern allgemein anhaftete, so wird er dem System zugesprochen werden müssen. Hier ergibt sich die Bitte an unsre Anatomen, seine Ursachen zu ermitteln und zu helfen, daß sie bei einer Berücksichtigung des schwedischen Systems womöglich durch Uebungen ersetzt würden, die auf die Ausbildung eines schönen und nicht kurzen Halses hinwirken könnten. Gr G

Unsere Bilder und Noten

Robert Schumann zu Ehren bringen wir in diesem Hefte eine Reproduktion des bekannten Bendemannschen Bildnisses.

Adolf Stäbli, der vor wenigen Jahren verstorbene Landschaftsmaler, ist öfter mit Lenau verglichen worden. In der Tat läßt sich eine gewisse Verwandtschaft zwischen beiden feststellen: ein kurzer Blick über unsre drei Bilder bestätigt, wovon Stäblis ganzes Schaffen Zeugnis ablegt: der Maler ist wie der Dichter ein Poet der Schwermut im besonderen. Nur hat die schlichte und knorrige Art Stäblis wohl wenig gemein mit der nervösen Ueberreiztheit Lenaus: gleichfern wie dem „Fieber" steht der Schweizer auch schon allen Anwandlungen von Schwelgen im Gefühl. Einförmig aber ist er deshalb innerhalb seines allerdings ziemlich eng und deutlich begrenzten Gefühlskreises keineswegs. Er kann sich, wie's das Gemälde mit den Birken im Vordergrund zeigt, in innigem Wirklichkeitsanschluß an die Natur leise „versinnen". Aber auch in eine Natur herberer Gegensätze vermag er sich hineinzufühlen, sodaß es aus seiner Darstellung wie ein Ton von Grameslust klingt: überkommt's nicht den, der gleich den Menschengestalten auf unserem letzten Blatt in die Gegend voller Schatten und umflorten Lichtes schaut, wie ein Hauch herben Glückes im Leide? Ja, in düsterem Glanz vermag des Künstlers Schwermut über ihrem Dunkel

zu strahlen, wie hinter dem schwarz zusammenfließenden Walde hervor das fahle Leuchten vom Wolkenhimmel gleißt. Und leidenschaftlich schwer „ballt" sich sein Empfinden inmitten des „wuchtenden" Lebens, wie die Bäume finster aufragen in Licht und Nacht des Wetters, das sie umkreist (Blatt 1). — Entsprechend seinem Gehalt arbeitet Stäbli auch mit verschiedenen Mitteln: es ist, so wenig er je in eine kleinliche Wirklichkeitsmalerei verfällt, denn doch ein gewaltiger Unterschied zwischen der liebevoll nachgehenden Art, mit der er Formen und Farben in der Birkenlandschaft behandelt, und der souveränen Weise, in der er dann wieder mit den knappsten und wuchtigsten Mitteln den tiefsten Gehalt seines Stoffes heraushebt. Ein Poet, ein Maler „erfühlter" Wirklichkeiten bleibt Stäbli mehr oder weniger immer, hier aber auf diesem „Wetterbilde" gibt er mehr, hier streift seine Poesie in freiem Schaffen das Gebiet des dichterischen „Gesichts": wirken die Bäume da nicht schier wie Riesen, die sich recken? Und jagt's nicht über den „erregten" Himmel wie von lichten und dunkeln Dämonen? Wer Näheres über Stäbli und sein Schaffen zu erfahren wünscht, sei auf die Denkschriften von W. L. Lehmann und Walter Siegfried verwiesen. Das unserm Heft vorgesetzte Blatt zeigt dasjenige Werk des Malers, das gegenwärtig auf der Jahrhundertausstellung die Kenner entzückt.

Unsere Notenbeilage ist natürlich Schumann gewidmet. Dem Todestag entsprechend beginnen wir mit dem leider wenig gesungenen, aber sehr schönen und dem Anlaß entsprechenden Liede „Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes", das Hugo Wolfs Liebling gewesen ist. Die freie Seite diene dazu, mit einem kleinen Klavierstück auf das Jugendalbum hinzuweisen, weil ich mich in der letzten Zeit mehrmals davon überzeugt habe, daß dieses köstliche Heft unbegreiflicherweise noch immer vielen, selbst musikalischen Leuten nicht bekannt zu sein scheint. Man wird sich der individuellen, eben echt schumannischen Innigkeit des Themas am besten bewußt, wenn man dabei an eines der innigen Themen etwa Mozarts denkt, in denen so viel mehr Süße und erotisch kosende Zärtlichkeit liegt, während dieses Adagio wie ein milder väterlicher Trostesblick unter sanft streichelnder Geberde wirkt. — Zum Schluß eine „Rarität": Martin Plüddemann hat nämlich einmal die große — meist monologische — Szene zwischen dem Helden und Astarte in Schumanns „Manfred", die in ihrer melodramatischen Urgestalt trotz der wunderbar sprechenden Musik nicht die volle von der Phantasie geforderte Wirkung erreicht, als Gesangszene eingerichtet, indem er den Text, statt ihn sprechen zu lassen, singen ließ. Es hat sich herausgestellt, daß das Melodram gerade für solche leidenschaftlich bewegte Szenen nicht paßt, weil man unwillkürlich die Steigerung des Sprechtons zum tief ausschöpfenden Gesange vermißt. Es wird jedenfalls für viele Leser von Interesse sein, mit der ursprünglichen Schumannschen Form den Eindruck dieser, aus Plüddemanns Nachlaß stammenden Bearbeitung zu vergleichen.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich. der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Loschwitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D W Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I



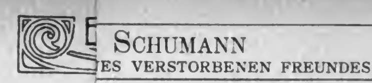
Aus Franz Hanfstaengls „Porträt-Kollektion"

R. Schumann

ADOLF STAEBLI



ADOLF STAEBLI



GESANG

die Spin - ne hat rings

PIANO

ge - fül - let sein mond -

ritard.

hab mit frommem Be-ben.

ritard.


pp
en-nen. Doch wird mir klar zu die - ser Stund', wie
pp
Lw. *
Lw. *
Glas so hold! trink' ich dich aus mit ho - hem Mu - te.
ritard.
kal, in dei - nem teu - ren Blu - te!
ritard.
f
Lw.



Ernst tönt die
heil' - ge Klang tönt
na

ADAGIO

Op. 68 Nr. 30



ROBER[illegible]

Szene aus „Manfred“ (Melodram)
Für Gesang bearbeitet von
MARTIN PLÜDDEMANN



a
e Strafe für uns beide trage_ daß den Selgen
t_ und ich dem Tode; bisher hat Alles, was
sich verschworen, an das Dasein mich zu bin-
)asein, daß mich die Unsterblichkeit anschau-
en Seins Verewigung. Ruhlos weiß ich nicht,
ag' und will; was du bist und was ich bin,
ur, und hörte gern noch einmal, eh' ich sterbe,
e, die Musik mir war,_ o sprich!




ga - ben Ant - wort
Ant - - wort
still. O sprich zu mir! Die
vergeb - lich. O sprich! Die
- nes Glei - chen. Sprich zu mir! Sieh rings die


Fei dich al-lein o sprich mit
mie noch ein - mal
nur Stim - me Ton!
Leb' wohl!



ASTARTE
p
Leb' wohl!
hend
ich noch?
ASTARTE
ff
Man - - fred!
ppp

JAHRG. 19  HEFT 21

KUNSTWART

HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS
VERLEGT BEI GEORG D. W. CALLWEY IN MUENCHEN

INHALT DES ERSTEN AUGUSTHEFTES 1906


ASTARTE
Leb' wohl!
ASTARTE
ich noch?
Man - - fred!

JAHRG 19 HEFT 21



KUNSTWART

HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS
VERLEGT BEI GEORG D W CALLWEY IN MUENCHEN



ERNST LIEBERMANN



Die Grundsätze der modernen Denkmalpflege*

Seit einigen Jahren geht ein Ruf durch die deutschen Lande, wie er mit gleicher Dringlichkeit bisher noch niemals erhoben worden ist, der Ruf: Schutz unseren heimischen Kunst- und Altertumsdenkmalen!

Nicht als ob diese früher der Zerstörung preisgegeben worden wären. Im Gegenteil, seitdem der Vandalismus der französischen Revolution und der Utilitarismus der Reaktion einer bewußten Denkmalpflege gewichen waren, das heißt etwa seit dem Jahre 1830, haben unsere Regierungen alles getan, um die alten Baudenkmäler und beweglichen Kunstwerke vor mutwilliger Vernichtung und pietätloser Veränderung zu schützen. Aber lange Zeit standen sie mit diesen Bestrebungen allein, und zahlreiche Mißgriffe aller Art, eine geradezu unverantwortliche Verschleuderung des wertvollsten nationalen Besitzes war die traurige Folge.

Erst während der letzten zehn Jahre wurde diese Frage, die man in Frankreich seit Victor Hugos und Montalemberts Zeiten in breitester Oeffentlichkeit diskutierte, auch bei uns in Deutschland zu einer allgemeinen Angelegenheit des Volkes.

Das Verdienst, hierfür erfolgreich gewirkt zu haben, gebührt in erster Linie unseren deutschen Geschichts- und Altertumsvereinen, die, zuletzt in ihren Straßburger Beschlüssen vom Jahre 1899, verschärfte Gesetze zum Schutz der Denkmäler forderten, und deren hierauf gerichtete Bestrebungen seitdem in alljährlich stattfindenden Versammlungen und einem besonderen Organ „Die Denkmalpflege" ihren Ausdruck finden.

Durch die Debatten dieser Tage für Denkmalpflege sowie durch die Reden und Broschüren, die in den letzten Jahren über diese Frage erschienen sind, geht als allgemeiner Grundzug ein Gefühl der Pietät für die historische Ueberlieferung, die Ueberzeugung, daß wir die Pflicht haben, das Erbe unserer Väter zu erhalten und alles, was uns aus den Zeiten der Zerstörung von alten Denkmälern noch geblieben ist, unseren Nachkommen ungeschmälert und unverändert zu überliefern.

Nur über die Art und Weise, wie das zu geschehen hat, stimmen die Fachmänner nicht miteinander überein. Vielmehr hat sich da ein

---

* Diese Rede wurde am Geburtstagsfeste des Königs von Württemberg von dem Verfasser als dem derzeitigen Rektor der Universität Tübingen gehalten. Ihre so ruhige Sachlichkeit wird unsern Lesern gerade jetzt beim Kampf um die Heidelberger Schloßruine von doppeltem Wert sein. A

tiefgreifender Gegensatz aufgetan, ein Gegensatz, der nicht durch äußere praktische Erwägungen bedingt ist, sondern auf einer völligen Verschiedenheit der künstlerischen Anschauungen, der Anschauungen über das Wesen des künstlerischen Schaffens beruht. Es ist der Gegensatz der Alten und der Jungen, der sich auch in dieser scheinbar abseits liegenden Frage geltend macht, der große Gegensatz, der auf allen Gebieten den Gang der Entwicklung bestimmt.

Ueber diesen Kampf der Alten mit den Jungen auf dem Gebiete des Denkmalschutzes und der Denkmalpflege möchte ich an unserm heutigen Festtage sprechen. Ich will mich bemühen, die Gründe, die beide Parteien für ihre Meinung geltend machen, möglichst vollständig, zum Teil wörtlich anzuführen, die historische Entstehung der beiden Standpunkte nachweisen und daraus die Schlußfolgerungen für die Gegenwart und Zukunft ziehen.

Dabei soll von dem beweglichen Kunstbesitz, dem Inhalte also unserer Museen und Privatsammlungen, abgesehen, vielmehr nur von der Architektur und der in ihrem Dienste stehenden dekorativen Plastik gesprochen werden. Die Frage, um die es sich hier handelt, ist die: Wie soll man ein altes Baudenkmal konservieren und restaurieren? Zwei Fälle müssen wir dabei unterscheiden. Es kann nämlich sein, daß ein Bauwerk bereits außer Gebrauch ist und nur als Denkmal, gewissermaßen als Ruine, erhalten werden soll. Es kann aber auch sein, daß es noch in praktischer Benützung steht, vielleicht sogar noch demselben Zweck dient, zu dem es einstmals bestimmt war. Ein Beispiel für den ersteren Fall ist die Fassade des Otto Heinrichs-Baus des Heidelberger Schlosses, deren beabsichtigte Restauration ja neuerdings zu den bekannten Entrüstungskundgebungen Veranlassung gegeben hat, ein Beispiel für den letzteren Fall die Marienkirche in Reutlingen, die vor wenigen Jahren restauriert und jetzt wieder dem Gottesdienst übergeben worden ist. Beide Fälle sind ihrer Natur nach verschieden. Im ersteren Falle handelt es sich vorwiegend um die Pflicht der Erhaltung, da die Anpassung an einen praktischen Gebrauch zunächst nicht in Frage kommt. Im letzteren handelt es sich zwar auch um die Erhaltung, daneben aber um eine dem aktuellen Bedürfnis entsprechende Wiederherstellung und Erweiterung. Doch lassen sich beide Fälle in der Praxis nicht immer scharf voneinander trennen, greifen vielmehr oft ineinander über. Immer ist es indessen die genaue Grenze zwischen der Pflicht der Konservierung und dem Rechte der Restaurierung, und die Grundsätze, nach denen beides zu erfolgen hat, worum sich der Streit dreht. Auf der einen Seite die Architekten, die eine Neigung haben, von den beiden Tätigkeiten die Restauration an die erste Stelle zu stellen, auf der anderen die Kunsthistoriker, die sich, solange es irgend geht, mit dem Konservieren begnügen möchten. Oder genauer gesagt: Auf der einen Seite die Architekten der älteren Schule und mit ihnen die meisten Laien, die auch in dem alten Denkmal immer etwas Ganzes und Vollkommenes sehen möchten, auf der anderen die Architekten der jüngeren Schule, die Maler und Bildhauer, endlich die Kunsthistoriker, die das Alte als alt erhalten möchten, weil sie es gerade um seines Alters willen schätzen.

Ich will zunächst den älteren und, wie man noch immer sagen

muß, herrschenden Standpunkt entwickeln. Man wird ihn am besten verstehen, wenn man sich klar macht, daß seine aktiven Träger durchweg Architekten sind, und daß das künstlerische Ideal des Architekten das neue, einwandfrei konstruierte, frisch und unberührt aussehende Gebäude ist.

Zu diesem Ideal steht die Ruine in einem bedauerlichen Gegensatz. Schlinggewächse, die sich in den Fugen der Steine festgesetzt haben, bedrohen den Zusammenhalt der Mauern, Wasser, das in die Poren des Steins eingedrungen und im Winter gefroren ist, hat ihre Oberfläche weich und bröckelig gemacht, Senkungen infolge schlechter Fundamentierung oder verderblicher Einwirkung der Elemente stellen ihren Weiterbestand in Frage. Um einem gänzlichen Verfall vorzubeugen, müssen die Schlinggewächse entfernt, die klaffenden Fugen auszementiert, fehlende oder schadhafte Steine erneuert, die Mauern durch Stützen und Anker gesichert werden.

Gegen alles das läßt sich nichts einwenden, unter der Voraussetzung, daß der Kunstwert der Ruine so groß ist, daß man ihren malerischen Wert, ihren romantischen Reiz allenfalls dafür opfern kann. Uebrigens läßt man auch in solchen Fällen z. B. in England den überwuchernden Efeu gern stehen, jedenfalls fordert man, wenn eine Mauer zum Teil erneuert werden muß, daß wenigstens ihre Oberfläche, ihre „Haut“, als das künstlerisch Wertvolle, erhalten bleibe. Im allgemeinen aber können wir unseren Architekten nur dankbar sein, wenn sie unsere Ruinen durch Anwendung solcher Sicherungsmaßregeln vor weiterem Verfall bewahren.

Etwas bedenklicher wird die Sache schon, wenn Kunstformen wie Säulenkapitelle, Stücke von Blattfriesen oder gar figürliche Verzierungen so verwittert sind, daß man glaubt, sie entweder abkratzen oder durch neue ersetzen zu müssen. Das Abkratzen ist eine Maßregel, die nicht genug verurteilt werden kann, und das Kopieren einer oberen Schicht, die einen halben Zoll tief abgewittert ist, hat, wie schon Ruskin erkannte, gar keinen künstlerischen Wert, da die rohe Härte der frischen Bearbeitung den Geist, der in der alten Oberfläche lebte, doch nicht zurückzuzaubern vermag. Vor allen Dingen wird durch solches Ausflicken der künstlerischen Teile dem Bau gerade das genommen, was seinen Charakter als Ruine, seinen Alterswert wesentlich ausmacht. Doch mag ein Ergänzen kleiner Teile, wenn es in vorsichtiger und feinfühliger Weise geschieht, noch allenfalls hingehen.

Ganz bedenklich aber ist es, wenn der Architekt sich verpflichtet glaubt, einen großen Teil des alten Baus auszuwechseln, vielleicht auch das Ganze abzureißen und neu, das heißt mit neuen Steinen in der alten Form wieder aufzurichten. Denn dann ist das, was dabei herauskommt, eben nicht mehr das alte Denkmal. Die Architekten freilich sind anderer Meinung. Da sie aus beruflichem Interesse dem Neuheitswert eines Bauwerks besondere Bedeutung beimessen, besteht in ihren Augen zwischen dem alten und neuen Denkmal kaum ein Rangunterschied, höchstens der, daß das letztere noch besser ist als das erstere. Sagen sie doch geradezu: „In diesem neuen Denkmal haben wir das alte, wenn es auch des Reizes der Ursprünglichkeit entbehrt, doch in greifbarer Gestalt vor uns.“ Und was schadet denn die Er-

neuerung? Die Formen der Kopie sollen ja denen des Originals völlig gleich gemacht werden. Man kann die alten Teile, soweit sie Kunstwert haben, aufheben, vielleicht sogar das ganze Denkmal, wenn es nicht zu groß ist, in ein Museum bringen und dort aufbewahren. Dann ist es vor weiterer Zerstörung geschützt und kann sogar aus nächster Nähe betrachtet und studiert werden, was vorher vielleicht nicht möglich war.

Dieser Standpunkt hat etwas außerordentlich Einleuchtendes, und er findet auch erfahrungsgemäß besonders bei Laien allgemeine Billigung. In einem Falle ist er auch ohne Zweifel der richtige, nämlich wenn es sich um ein bedeutendes Kunstwerk handelt, das unter allen Umständen in seinem originalen Bestande erhalten werden muß. Das traf z. B. für Michelangelos David zu, als man ihn im Jahre 1873 von seiner alten Stelle vor dem Palazzo Vecchio in Florenz entfernte und in die Akademie der schönen Künste verbrachte. Um solche Fälle handelt es sich aber meistens in Deutschland nicht. Die mittelalterlichen und Renaissancedenkmäler, die bei uns für die Baupflege in Betracht kommen, sind zum weitaus größten Teil zwar nach den Zeichnungen bedeutender Künstler gebaut worden, in der Ausführung aber mehr oder weniger gute Handwerksarbeiten, deren eigentümlicher Wert also mehr auf der Erfindung des Ganzen, der malerischen und effektvollen Silhouette, dem Verhältnis zur Umgebung, als auf der künstlerischen Durchführung der Einzelheiten beruht. Gerade diese Vorzüge kommen aber in einem Museum nicht zur Geltung. Museen sind ja für die Erhaltung der großen Meisterwerke nicht zu entbehren. Aber nicht mit Unrecht hat man sie die Leichenkammern der Kunst genannt. In unserem Falle zerstören sie gerade das, was an dem Denkmal künstlerisch wertvoll ist, und zwingen den Beschauer, das aus der Nähe anzusehen, was gar keinen besonderen Kunstwert hat. Mit einem geheimen Grauen betritt der künstlerisch empfindende Mensch städtische Altertumsmuseen, in denen viel solches Gerümpel aufgehäuft ist, das eigentlich ins Freie gehört, auf Straßen und Plätzen besser wirken würde.

Natürlich kann eine solche Frage praktisch immer nur von Fall zu Fall entschieden werden. Es können Umstände eintreten, wonach die Verbringung in ein Museum von zwei Uebeln das kleinere ist. Im Ganzen aber sollte man wenigstens bei rein dekorativen Werken die Belassung an Ort und Stelle zur Regel machen. Die wichtigste Frage wird immer sein, ob nicht eine Ruine unter Anwendung entsprechender Vorsichtsmaßregeln noch erhalten werden kann. Da sagen freilich die Architekten: das ist etwas, was nur wir Techniker entscheiden können. Eine Ruine muß, wenn ihr Verfall einen gewissen Grad erreicht hat, unfehlbar einstürzen. Wann dieser Zeitpunkt gekommen ist, das können nur wir beurteilen, und wir wollen die Verantwortung dafür nicht übernehmen, daß sie eines schönen Tages den Menschen auf den Kopf fällt.

Allein das Beispiel des Heidelberger Schlosses hat gezeigt, daß auch die Urteile von Technikern in dieser Beziehung auseinandergehen können, und daß der Wille, um jeden Preis zu erneuern, das Urteil über die Baufälligkeit einer Ruine wesentlich beeinflußt. Niemand

wird einem Architekten den Tätigkeitsdrang, der ihn dazu treibt, möglichst viel Neues schaffen zu wollen, ernstlich verdenken. Aber es gibt viele und schöne Aufgaben anderer Art, an denen er ihn erproben kann. Es bedarf dazu keines Ausbaus alter Ruinen, keines Ersatzes alter Denkmäler durch moderne Kopien. Wenn ich sehe, daß ein Architekt sein Augenmerk nur auf Restaurationen richtet, so habe ich immer den Verdacht, daß er sich den Aufgaben der schöpferischen Baukunst nicht gewachsen fühlt.

Noch interessanter ist im Grunde die andere Frage: Wie soll man ein altes Bauwerk restaurieren, das noch benützt wird, und, um den modernen Bedürfnissen zu genügen, erweitert, das heißt mit An- und Einbauten versehen werden muß? Hier steht es für die meisten älteren Architekten fest, daß die neuen Zutaten, also z. B. Anbauten an Rathäusern und Kirchen, Sakristeien, Emporen usw. im Anschluß an das ursprüngliche Gebäude, d. h. genau im Stil und nach dem Vorbild der alten Teile ausgeführt werden müssen. Kein Wunder, denn das künstlerische Ideal des Architekten ist ja das neu aus der Hand seines Schöpfers hervorgegangene, stilistisch wie aus einem Gusse wirkende Bauwerk. Auch das restaurierte Gebäude soll wie eine stilistische Einheit erscheinen, die es — nach der allgemeinen Auffassung — ursprünglich gewesen ist, oder die der ursprüngliche Erbauer wenigstens daraus hat machen wollen. Deshalb heißt es auch geradezu: Der Restaurator versetze sich bei seiner Arbeit ganz in den Sinn und Geist des ursprünglichen Erbauers. „Er stelle sich vor, daß an diesen genau die gleiche Aufgabe herangetreten wäre, und bemühe sich, sie möglichst so zu lösen, wie er annehmen kann, daß jener sie gelöst haben würde."

Und wenn jemand etwa einwenden sollte, das sei unmöglich, so wird ihm erwidert: Nein, es ist sehr wohl möglich. Wir können das. Man braucht, um das zu können, nur die alte Baukunst genau studiert zu haben. Und wir haben sie studiert. Wir sind durch unsere archäologischen Forschungen, durch unsere Reisen, durch die Hilfsmittel der Photographie und des Gipsabgusses, die wir in umfassender Weise benützen, in den Stand gesetzt, ein Bauwerk genau in dem Stil zu restaurieren, in dem es ursprünglich ausgeführt war. Wenn wir etwa einer gotischen Kathedrale ein neues Portal hinzufügen, so wird dieses, sobald seine Farbe erst einmal durch das Alter der des ursprünglichen Baus angenähert ist, allgemein für alt und gleichzeitig gehalten werden. Das aber wird um so sicherer eintreten, als wir zu unseren Restaurationen immer genau denselben Stein verwenden, der zu den alten Teilen verwendet worden war.

Wir haben auch Bildhauer, welche die mittelalterlichen Skulpturen mit ihrer naiven Ungeschicklichkeit, ihrem archaischem Lächeln, ihren geringelten Löckchen vollkommen täuschend nachzuahmen verstehen. Ja unsere Steinmetzen haben neuerdings sogar — welcher Triumph! — den konzentrischen Steinschlag auf der Oberfläche der Quader wieder gelernt. Was fehlte uns also noch, um genau so zu bauen, wie das Mittelalter gebaut hat? Wir wollen euch Kunsthistorikern allerdings die Konzession machen, daß wir die neuen Teile nicht gleich von vornherein in der Farbe den alten angleichen. Ja, wir wollen sie sogar durch Marken oder kleine Inschriften als neu

kennzeichnen. Aber im Grunde freuen wir uns doch herzlich darüber, wenn nach Verlauf einiger Jahre die Einheit der Patina wieder hergestellt ist und nichtsahnende Kunsthistoriker oder Laien sich irreführen lassen und das Neue für alt nehmen. Das ist dann der höchste Triumph unseres Könnens. Und wenn ihr uns entgegenhaltet, das sei Täuschung, das sei einfach Betrug, so antworten wir euch: Warum auch nicht? Alle Kunst ist Täuschung. Wahrheit und Ehrlichkeit sind Begriffe, die nicht auf die Kunst angewendet werden können. Warum soll nicht auch die Architektur, die Kunst der architektonischen Restauration täuschen?

Innerhalb dieses Standpunkts, den man als den historisch-archäologischen bezeichnen kann, ist nun wieder eine ältere intolerante und eine jüngere tolerante Richtung zu unterscheiden. Das erklärt sich in folgender Weise: Der archäologische Standpunkt würde, konsequent durchgeführt, verlangen, daß man jeden alten Bau genau in seinem ursprünglichen Stil restaurierte, das heißt ihm genau die Form gäbe, die dem Erbauer des ältesten Teils vor Augen geschwebt hat, und die nur infolge der Ungunst der Verhältnisse nicht zur Ausführung gekommen oder durch spätere Um- und Anbauten verdunkelt worden ist.

Das hat man auch in den Anfängen einer umfassenden Restaurationstätigkeit wirklich getan. In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und teilweise noch später galt es als selbstverständlich, daß man nicht nur wertlose und störende spätere Zutaten entfernte — was ja gewiß keinen Tadel verdient — sondern daß man Renaissanceeinbauten einer gotischen Kirche, Barockaltäre, Rokokokapellen einfach niederriß und gotisch wieder aufbaute, daß man Kanzeln und Taufsteine, Grabmäler und Gestühle, die aus späterer Zeit stammten, hinauswarf und entweder gar nicht oder durch etwas streng im alten Stil Gehaltenes ersetzte. So genoß man das erhebende Gefühl, zwar eine völlig ausgebeinte, alles malerischen Reizes beraubte, aber dafür auch eine ganz stilreine, ganz einheitlich wirkende Kirche zu haben. Wie viele historisch wertvolle und künstlerisch bedeutende Werke diesem starren intoleranten Stilpurismus zum Opfer gefallen sind, wird sich niemals genau feststellen lassen. Aber man sagt wohl nicht zu viel, wenn man behauptet, daß außer der französischen Revolution keine Periode für den Bestand unserer Denkmäler so verhängnisvoll geworden ist wie diese Periode einer zwar wohlmeinenden, aber völlig irregeleiteten Denkmalpflege.

Um diesen uns heutzutage schier unbegreiflichen Standpunkt zu verstehen, muß man sich erinnern, daß die moderne Denkmalpflege eine Tochter der Romantik ist. Die ersten Jahrzehnte ihres Bestehens fallen zusammen mit der Blüte dieser geistigen Bewegung, der wir zwar ein tieferes Interesse für historische Dinge verdanken, die aber leider auch vielfach eine einseitige und unechte Auffassung der Vergangenheit angebahnt hat. Am verhängnisvollsten war ihr Einfluß auf die bildenden Künste. Für die Romantik war das Mittelalter das unerreichte Ideal jeder Kunst. In der Architektur gab es für sie neben der Antike, die noch immer manche Anhänger fand, nur die mittelalterlichen Stilarten. Unsere großen Dome, allen voran der Kölner Dom, erhoben sich aus dem Zustande der Verwahrlosung und des

Verfalls und wurden unter der begeisterten Zustimmung aller Gebildeten restauriert und ausgebaut. Große Bauhütten ähnlich den mittelalterlichen erstanden in ihrem Schatten. Und die jungen Architekten, die hier unter den Augen eines Zwirner, eines Heideloff usw. gebildet wurden, setzten ihren höchsten Ehrgeiz darein, von den Alten die mittelalterlichen Konstruktionsarten und Stilformen zu lernen, um sie später auch bei ihren eigenen Neubauten anwenden zu können. Die Renaissance war als selbständiger Stilbegriff bis in Sempers und Burckhardts Zeit so gut wie unbekannt. Barock und Rokoko aber galten vollends als Verfallstile, um die man sich nicht zu kümmern brauche. Aus einer solchen Anschauung heraus konnte sich nur eine ganz einseitige puristische Denkmalpflege entwickeln.

Dies wurde sehr bald anders, als in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts das künstlerische Interesse an der Renaissance auch in weiteren Kreisen erwachte. Mit der italienischen Renaissance fing man an. Dann ging man zu der deutschen über. Man durchforschte ihre Denkmäler und legte die ihnen entlehnten Formen dem eigenen Schaffen zugrunde. Der Geschmack wandelte sich, die Gotik war nicht mehr Alleinherrscherin, die späteren Stilarten traten als gleichberechtigt neben sie. An die deutsche Renaissance schloß sich bald der Barock und an den Barock das Rokoko an. So machten unsere Architekten, noch im Laufe des 19. Jahrhunderts, die ganze Kunstentwicklung der älteren schöpferischen Perioden bis zum Ende des 18. Jahrhunderts noch einmal durch, wie in einem kurzen Auszug aus der Kunstgeschichte, einer raschen schülerhaften Repetition. Das ist das Gepräge der Architektur des 19. Jahrhunderts. Man hatte in dieser Zeit tatsächlich keinen eigenen Baustil. Man baute in allen historischen Stilarten, je nachdem es verlangt wurde. Ja man bemühte sich sogar theoretisch nachzuweisen, daß es keinen neuen Baustil geben könne.

Für die Denkmalpflege hat diese neue eklektische Richtung zunächst günstige Folgen gehabt. Man verachtete jetzt nicht mehr alles, was nach dem Mittelalter entstanden war, sondern begann auch die Zutaten der Renaissance und der späteren Stilarten zu schätzen. Man wurde tolerant gegen die angebliche Disharmonie, die durch sie in den Bau gekommen sein sollte. Es erwachte die Erkenntnis, daß die Schönheit des Ganzen nicht auf einer stilistischen Einheit, sondern darauf beruht, daß jede Zutat in der Größe, den Umrissen, dem Material und der Farbe zu dem Uebrigen paßt, mit ihm zu einer Einheit zusammengestimmt ist. Schließlich empfand man gerade diese Mannigfaltigkeit der Stilarten als einen besonderen Reiz, als eine Schönheit, die man um keinen Preis missen wollte.

Mit dem Aufdämmern der richtigen ästhetischen Erkenntnis erinnerte man sich dann, daß diese späteren Zutaten auch aus historischen Gründen konserviert zu werden verdienten. Diese Grabmäler, diese Epitaphien und Kirchenstühle, diese Altäre und Votivbilder erzählten so viel von der Geschichte der Stadt, von Leid und Freud ihrer Bewohner, von ihrem Hoffen und Sehnen, ihrem Dank und ihrem Gottvertrauen! Wie hätte man es über sich gewinnen können, alles das zu vernichten?

So entwickelte sich denn an Stelle der älteren intoleranten Richtung der Denkmalpflege eine jüngere tolerante, als deren Grundsatz proklamiert wurde: Beim Denkmalschutz haben alle geschichtlichen Richtungen in Hinsicht auf die Pflicht der Erhaltung als gleichwertig zu gelten.

Soweit der Standpunkt der älteren Architekten. Man muß zugeben, daß er von Anfang an historisch wohl begründet war, daß er sich nach Maßgabe des damals herrschenden Geschmacks gar nicht anders entwickeln konnte und daß er mit der weiteren historischen Entwicklung in ganz gesunder und verständiger Weise Schritt gehalten hat. In einer Zeit, in der die Nachahmung der alten Stile sogar für die selbständige Architektur als der Weisheit letzter Schluß galt, konnte die Denkmalpflege nur einen historisch-archäologischen Charakter haben. Ob sich das Absehen dabei mehr auf das Mittelalter oder mehr auf die Renaissance und die späteren Stilarten richtete, war im Grunde kein erheblicher Unterschied. Künstlerisch entscheidend war vielmehr die Ueberzeugung, daß es nach dem Schlusse des 18. Jahrhunderts überhaupt keine Baukunst mehr gebe, die geschützt werden müsse, daß weder das Empire noch die Biedermaierzeit für die Kunstpflege in Betracht komme, und daß die Gegenwart bei Stilfragen überhaupt völlig aus dem Spiele bleiben müsse. Die Wortführer dieser historischen Richtung bildeten sich auch gar nicht ein, daß diese etwa ein Ausfluß künstlerischer Ueberlegenheit über die älteren produktiven Epochen sei. Im Gegenteil, sie gaben ganz offen zu, daß man dabei aus der Not eine Tugend mache. Denn, so sagten sie, wir haben ja keinen eigenen Baustil.

Konrad Lange

(Schluß folgt)

Heinrich Steinhausen*

Zum 27. Juli 1906

„Heinrich Steinhausen? Der Bruder von Wilhelm, nicht wahr? Der Steinhausen, der die Irmela geschrieben hat?" Es ist sehr wahrscheinlich, daß diese Antwort erhält, wer Einem aus dem „größern Publikum" von Heinrich Steinhausens sechzigstem Geburtstage spricht. Denn Irmela ist in der Tat sein einziges Buch, das beim Publikum einen großen Erfolg gehabt hat.

Man könnte bitter werden und sagen: „es wird ein Erfolg aus Mißverständnis gewesen sein! Eine Klostergeschichte aus dem 14. Jahrhundert, etwas wie ein historischer Roman also — es war ja die Zeit der historischen Romane, und als die schlechten in Mode kamen, nahmen sie wohl aus Versehen einmal eine wirkliche Dichtung auf den Weg zum Erfolge mit." Ich glaube, mit solcher Erklärung macht

---

* In Steinhausens Schriften führen am besten ein: „Irmela", mit Illustrationen von Wilhelm Steinhausen (Leipzig, Georg Böhme), „Finden und Entsagen", drei Geschichten mit Illustrationen von W. Claudius (Stuttgart, Bonz & Comp.), „Heinrich Zwiesels Aengste", eine Spießhagener Geschichte (Berlin, Grote), „Die neue Bizarde oder Hermann Hinderichs des Jüngeren verfehlter Beruf" (Wittenberg, Herrosé).

man sich's zu bequem, träfe sie aber zu, so hätte die Mode der historischen Romane immerhin etwas Gutes hinterlassen. Hinterlassen, denn das ist ja wahr: die einst Gefeierten sind aus den Schränken der „bessern Leute“ nun längst verschwunden, sie kommen nur noch auf Hintertreppen oder in weltfremden Kleinstadthäusern zu ihrem Publikum. „Irmela“ aber hat ausweislich der nüchternen Auflagenfolge heut eine sehr große Gemeinde. Nur liegt's in der Sache, daß es eine ganz stille Gemeinde ist, denn Herrn Diethers wehmütige Erzählung klingt viel zu leise, als daß sie im Literaturlärm der Gegenwart zu sich hinrufen könnte.

Eine stille Gemeinde wird die Heinrich Steinhausens auch bleiben. Wer keine Zeit und wer keine innere Ruhe hat, den hält er schon durch die Art seines Erzählens von sich fern. Er ist sehr „altmodisch“ dabei und sehr wortreich, er verweilt auch bei bescheidensten Kleinigkeiten und verlangt doch, daß man immer bei der Sache bleibe, denn gelegentlich wird wohl auch das Wesentliche scheinbar nur wie ein Nebensächliches gesagt, sodaß es dem neben den Ohren weggleitet, der nicht alles aufgenommen hat. Auch fände der „moderne“ Leser bei Steinhausen Gelegenheit genug, sich über Unwahrscheinlichkeiten so zu ärgern, daß er von der Fortsetzung nichts hören mag. Wir warnen deshalb den „modernen“ Leser. Die Abneigung käme sicher, und sie wäre gegenseitig, da auch Steinhausen selber mit dem, was modern ist, und vor allem: was sich so zu nennen pflegt, nichts anfangen könnte.

Wer sich in Steinhausens Geschichten trotz solcher Hindernisse hineinliest, wird allmählich bemerken, daß er in Gesellschaft eines wirklichen Künstlers ist. Altertümelt die Sprache, so ist das stets begründet darin, daß einer oder eine „von damals“ erzählt, es ist stets ein wohlberechtigtes Kunstmittel, um in die Stimmung der Zeit und die besondere des Erzählers zu vertiefen. Aber nicht alles, was dieser Dichter erzählt, spielt in alten Zeiten, und wenn es in neuen spielt, so ist auch seine Sprache anders. „Neueстzeitlich“ ist sie freilich nie, denn „neuestzeitlich“ fühlt Steinhausen nicht. Auf ein unmittelbares Darstellen geht sie seltener aus, als auf ein eigentliches Berichten. Das aber kann vom umständlichsten Beplaudern bis zum Ausdruck zwar verhaltener, aber doch ergriffenster Teilnahme wechseln, und in solchen Fällen verbündet sich ihm eine von echtem Dichterblut durchströmte Phantasie. Ich erinnere die Leser an die meisterliche Schilderung aus dem dreißigjährigen Kriege, da der Ruf „der Schwede kommt“ von Dorf zu Dorf gellt, die wir vor sieben Jahren (XII, 13) abgedruckt haben. Eine Probe von Steinhausens elegischem Erzählen geben heut unsre Losen Blätter. Und auch eine von seiner humoristischen Art, obgleich wir davon schon früher einmal mit dem „Vortrage“ über Jubiläohistorie (XVIII, 11) ein Prachtstück weitergeben durften. Grade dieser Vortrag zeigte Steinhausen als Humoristen, Satiriker und Kritiker zugleich.

Gipfelt unsres Meisters historische Erzählkunst neben der „Irmela“ in „Entsagen und Finden“, so sind „Heinrich Zwiesels Aengste“ ein echter humoristischer Roman aus der Gegenwart, dem Geiste nach zwar Jean Paul verwandt, Wilhelm Raabe verwandt, dabei aber ganz selbständig Steinhausenisch. „Eine Spießhagener Geschichte“, durch die

vieles schwimmt, was die Großstadt in die Kleinstadt gespült hat. Was nennt sich heut alles humoristisch! Wenn echter Humor der ist, der aus der Ueberfülle des Mitleids zum Lächeln kommt, dann ist er hier.

Das gibt aller Geistesarbeit Steinhausens ihren von der künstlerischen Form ganz unabhängigen Wert, daß sie aus so heißen Tiefen eines, ich möchte sagen: leidenschaftlich religiösen Menschenfühlens quillt. Er ist ganz unfähig, irgend eine Sache anders als sub specie aeterni zu fühlen, es ist immer das Sittliche, das ihn an allen Dingen vor allen andern bewegt, und da er Christ ist, das Sittliche im christlichen Sinne. Aber auch das unterscheidet ihn von der übeln „christlichen Literatur", daß er fast niemals von dem Hereinscheinen des Ewigen spricht, daß er ganz und gar nicht predigend redet, wo keine Predigt hingehört, und daß seine Auffassung hoch über alle Beengungen menschlicher Lehren hinweggeht. Es ist ein freier Geist, der in Steinhausen lebt. Wer da glauben wollte, er sei eigentlich ein „rückständiger" Kopf, den möchte ich daran erinnern, daß dieser „altmodische" Mann vor langen Jahren schon vieles von dem gesagt hat, was später als hochmodern anerkannt worden ist. Ich will nur zwei „Belege" für diese Behauptung bringen. Den jetzt so allgemeinen Kampf um die Erhaltung des deutschen Bauernhauses hat Steinhausen eröffnet, und zwar 1889, also vor siebzehn Jahren schon! „Ein Memphis in Leipzig" aber gegen den Ebers-Schwindel und seine „Literarischen Herzenserleichterungen" mit ihren den spätern aufs nächste verwandten Kritiken sind sogar schon drei Jahre vor den „Kritischen Waffengängen" der Brüder Hart erschienen. Wie alles, war diesem Menschen auch die Kritik mehr als ein Verstandesbemühen, war sie ihm im Bewußten wie im Unbewußten der Ausfluß der tiefsten und höchsten Mächte, und so sah er, der „draußen" stand, Höhlen und Höhen vor den andern.

Möge es uns nie an Männern fehlen, die seines Geistes sind!

A

Franz Liszt

Vor zwanzig Jahren, am 31. Juli 1886, starb in Bayreuth Franz Liszt. Mit seinem Todestage fand die zweite große Periode deutscher Musikgeschichte im 19. Jahrhundert, die Periode Wagner-Liszt, ihren äußeren Abschluß, so wie die erste, die Periode Beethoven, an dessen Todestage, am 26. März 1827, endete. Als feste Punkte im Auf und Nieder der musikalischen Entwicklung brauchen wir solche Daten, als Orientierungszeichen auf der Wanderung durch die weiten Felder der Musikgeschichte. Aeußerlich abgeschlossen ist eine Entwicklung, wenn ihre Träger nicht mehr persönlich wirken. Die größte Kraft ihrer weiteren, von ihren Werken ausgehenden Wirkung ist dann meist von der Zeit ihres Lebens durch eine Uebergangszeit geschieden, die oft Jahrzehnte dauert. Für Erben und Nachfolger halten sich zwar gewöhnlich die nächsten Ueberlebenden, sind aber doch meist unfähig dazu, es zu sein. Wir erfuhren das bei allen Großen in allen Künsten. Man denke an Goethe, an Beethoven. Waren die Jahrzehnte nach

ihrem Tode ihnen gewachsen? Ward ihre Bedeutung, ihr Geist erfaßt und bewahrt? Hatte die Richtung, die sich um Mendelssohn und den späteren Schumann scharte, Verständnis für den Kern der Beethovenschen Kunst, für die Neunte Symphonie und die Missa solemnis, die letzten Sonaten und Quartette? Wurden diese nicht erst in ihrer Größe erkannt, als die von jener Richtung als abtrünnig verschrienen Wagner, Liszt und Bülow sich ihrer annahmen?

Es würde bei Wagner genau so sein, wenn nicht Bayreuth wäre, ist genau so im übrigen bei ihm und bei Liszt. Der Geist, der in diesen beiden lebte, ist nicht der Geist der zwei Jahrzehnte seitdem gewesen, ist nicht der Geist unserer Tage. Innerlich erfaßt, sich völlig zu eigen gemacht haben das tiefste Wesen Wagner-Lisztscher Kunstauffassung die, welche jetzt als Große im Reiche der Musik gelten, ebensowenig, wie die Mendelssohnianer Beethoven erfaßt hatten.

Es muß immer und immer wieder betont werden, daß die deutsche Musik seit Wagners und Liszts Tode ohne geistige Führer ist, daß die Kunstauffassung, für die jene beiden und ihre Anhänger gelebt, nicht mehr im öffentlichen Musikleben die Führung hat. Gewiß, genau wie die Mendelssohnianer sich nicht in Gegensatz zu Beethoven setzten, sondern ihn ihren Beethoven nannten, so hat, was seit zwanzig Jahren etwas gelten will in der Musik, die Namen Wagner und Liszt im Munde, nicht heuchlerisch, sondern im guten Glauben, wenn man nur Musik schreibe, die fortschrittlich klinge, so sei man auf ihrem Wege. Und das Publikum und die Komponisten, beide von der Presse trefflich bedient — gesegn' es, Samiel! —, sind sich nicht bewußt, daß die eigentliche Zeit des Wagner-Lisztschen Geistes erst kommen wird, genau wie die Goethes und Beethovens erst kam, als die ihnen unmittelbar folgenden Strömungen sich im Sande verlaufen hatten.

Der Fehler, der heutzutage im kunstgeschichtlichen Urteilen begangen wird, ist der, daß man Fortschritt und Wagner-Lisztschen Geist ohne weiteres für identische Begriffe nimmt. Es wird vielleicht noch Jahrzehnte dauern, ehe man einsieht, was das für ein Irrtum war und wie man der Kunst damit geschadet hat, daß man ihn als echte Wahrheit predigte und hinnahm. Nicht im Ueberbieten alles Dagewesenen, nicht in der Vervollkommnung der Technik, nicht in der Sucht, um jeden Preis aufzufallen, noch weniger gar in persönlichem Ehrgeiz bestand die Lebensaufgabe Wagners und Liszts, sondern im Schaffen großer, aus dem innersten Wesen tiefer Persönlichkeiten geborner Kunst und im Kampfe für diese.

Tage des Gedenkens an große, führende Geister verpflichten zur Sammlung, zu klarer Besinnung und offenem Wort. An den Gräbern Wagners und Liszts haben wir das Recht auszusprechen, daß die zwei Jahrzehnte, die seit ihrem Tode verflossen sind, ihre Kunstauffassung im öffentlichen Musikleben nicht befestigt und vertieft haben, daß vielmehr Sensation und Mode, Virtuosentum und Variété auf Gebieten herrschen, wo man sie früher nicht kannte, daß die Tage selbstlosen Kampfes für ideale Güter leider hinter uns liegen. Gewiß ist der Geist jener Großen nicht tot. Es gibt glückliche Naturen, die zurückgezogen von allem Gegenwartsgetriebe in ihrer Kunstpflege, ihrem Schaffen ihm leben, es gibt auch Schüler Liszts, die ihrer tiefen

Trauer über den Niedergang des Idealismus in der Kunst wenigstens in Gespräch und Brief Ausdruck geben. Es gibt Bayreuth, das ein Recht hat zu seiner Reserve gegenüber allem Parteigezänk, seiner diplomatischen Vorsicht vor Einmischung in die anderen großen Zukunftsfragen der Kunst, weil es seine Kraft für die Bewahrung der idealen Pflege Wagnerscher Kunst braucht.

Aber was sind jene stillen Geister, was ist selbst Bayreuth, dessen Bedeutung doch nur eine verhältnismäßig kleine Zahl wirklicher Jünger des Wagner-Lisztschen Geistes ganz selbstlos mit tiefem Empfinden erfassen, gegenüber den Mächten, die heutzutage für unsere Presse und das von ihr genährte öffentliche Geistesleben maßgebend sind? Mag man diese in bestimmten Namen verkörpert sehen oder im allgemeinen von einer Modernitis in der Musik reden, mag man in der variétémäßigen Steigerung des Raffinements, in dem Mangel an künstlerischem Ernst oder in dem Geschäftsgeiste die größte Gefahr für die Zukunft erblicken: die Gefahr ist vorhanden, daß die Zeit der Wirkung Wagner-Lisztschen Geistes, den wir so nötig brauchen wie frühere Jahrzehnte und wir selbst den Beethovens, durch die Tagesströmungen aufgehalten wird. Vorläufig sind die meisten Beurteiler unserer Kunstzustände, die über jeden Sieg der Modernen in Wonnen schwimmen zu müssen glauben, weil sie doch sonst rückständig erscheinen und nicht mit zum großen Klüngel zugelassen werden könnten, noch blind gegenüber der Gefahr. Vielleicht sind wir in zehn Jahren so weit, einzusehen, daß z. B. die vollen Kassen, die den großen und kleinen Theatern — es geht ja mit Kompromissen sehr gut! — jetzt die Salome von Richard Strauß verschafft, mit dem Geiste Wagners und Liszts schließlich doch nicht mehr allzuviel zu tun haben.

Tage des Gedenkens an große, führende Geister verpflichten zu offenem Wort, zu klarer Scheidung. Was völlig getrennte Welten sind, soll man nicht unter dieselbe Sonne der Kunst stellen, was völlig anderen Geistes ist, nicht dadurch sanktionieren, daß man es mit innerlich gänzlich fremdem Wesen in einem Atem nennt.

Wer über die Zukunft der Musik mitreden oder gar an ihr mitarbeiten will, muß Farbe bekennen, muß klar sein wenigstens über das Ziel. Nach dessen Wahl scheiden sich die Wege.

Das rechte Ziel liegt da, wo es Beethoven gefunden hat, wo es Wagner und Liszt gesucht haben. Denn am nächsten ist ihm doch Beethoven gewesen. Aber die andern beiden stehen uns zeitlich näher, haben den Weg gangbarer, die Ausblicke reicher gemacht.

Auch Liszt! Ich rede absichtlich stets von Wagner-Lisztschem Geiste. Inniger noch als Schiller und Goethe scheinen mir diese beiden Naturen — trotz der späteren äußerlichen Trennung — zur Schöpfung einer neuen künstlerischen Kultur verbunden gewesen zu sein. „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen." Stellt man Liszt so hoch, bemißt man seinen Einfluß so reich, so muß man jetzt noch Beweise bringen. Schon diese Notwendigkeit zeigt, daß unsere musikalische Kultur jetzt von ganz anderen Elementen durch-, um nicht zu sagen: zersetzt ist.

Worin bestand Liszts Wirken, als er noch lebte?

Er fing an als reproduzierender Künstler, als Dolmetscher dessen, was andere geschaffen hatten. Das, was seinem Klavierspiel die beispiellose Macht über die Zuhörer gab, waren gewiß auch die enormen Leistungen seiner virtuosen Technik. Sie gewannen ihm die Menge, brachten ihm den Weltruhm. Aber daß er nicht nur die Menge jahrelang an sich gefesselt hielt, sondern auch die feinsten Geister seiner Zeit mit seinem Spiel bannte, das dankte er seiner Persönlichkeit, dem künstlerischen Dämon, der in ihm lebte. Die Ruhmessonne der Nur-Virtuosen versinkt rasch; dauernde Herrschaft über seine Zuhörer hat nur der Künstler, der sie immer wieder in den rätselhaften Bannkreis seines tiefen Künstlergeistes zu zwingen vermag. Und der ihnen nicht Konfekt bringt, sondern ihren Hunger und Durst nach großer Kunst stillt.

Das war wohl Liszts Hauptverdienst als Pianist, daß er mit seiner Interpretation dem Publikum Werke wie die großen Sonaten Beethovens überhaupt erst verständlich machte, daß er seine Machtstellung benutzte, um die wertvollen Werke neuerer Komponisten, an die sich andere nicht wagen durften, beim Publikum einzuführen. Er verschmähte es nicht, seine damals einzigartige Kenntnis aller Ausdrucksmittel des Klaviers zu verwerten, um Klavierauszüge Beethovenscher Symphonien herzustellen, um Berlioz spielbar zu machen, er arbeitete an instruktiven Klassikerausgaben mit, damit die Interpretation der Meisterwerke der Musik sich bei Künstlern und Kunstfreunden dauernd auf der richtigen Höhe halten könne.

Man darf derartige Arbeit nicht unterschätzen und muß sie besonders anerkennen bei einem Manne, dem es leicht gewesen wäre, mit seinen Virtuosentaten Geld und Ruhm zu verdienen und sich um Fragen der künstlerischen Kultur nicht zu kümmern.

Der Grundzug Lisztscher Kunstauffassung, die ideale Förderung alles dessen, was die künstlerische Kultur vertiefen kann, was in der Kunst wirklichen Fortschritt bedeutet, was dem Geiste zum Siege verhilft, zeigte sich schon in dieser Seite seiner Tätigkeit. Noch mehr freilich dann, als er den Platz am Klavier mit dem am Dirigentenpult vertauschte. Lassen wir alles andere beiseite, was er für Berlioz, Raff, Cornelius und andere tat, und denken wir nur an Richard Wagner. Und auch hier nicht an Materielles, nicht an alle die Freundesdienste, sondern nur an die Arbeit für Wagners Kunst. Wo haben wir in der Vergangenheit oder gar anno 1906 Beispiele ähnlicher tatkräftiger Ueberzeugung, ähnlichen begeisterten und begeisternden Wirkens? Redensarten in Menge, emsiges Wirken, wo's einen Vorteil, Geld, Ruhm oder einen brauchbaren Freund zu erwerben gilt, aber selbstloses Kämpfen für ein Kunstideal, mit der eigenen Persönlichkeit einstehen für eine geistige Größe? Das klingt heutzutage, wo das Geschäft so vielfach die Hauptsache ist, allerdings fast wie Legende. Es sind ja auch sechsundfünfzig Jahre her, seit Liszt es wagte, als Festaufführung für einen großen Feiertag deutschen Geistes an einem deutschen Hofe ein immense Anforderungen stellendes, neues Werk eines Revolutionärs zu wählen, den ein befreundeter deutscher Hof aus dem Vaterlande verbannt hatte. Man nehme nur einmal alles zusammen, was hier als „erschwerende Umstände“ bezeichnet werden muß, um

den wirklichen Idealwert einer solchen, den meisten Musikern der Gegenwart unverständlichen Tat zu begreifen. Und man ermesse daran einmal, wie wenig Lisztschen Geist wir in der Musikpflege unserer Tage haben, unter deren Leitmotiven die Melodie



doch eine der beliebtesten ist!

Das öffentliche Wirken Liszts für Wagners Kunst beschränkte sich nicht auf die Aufführung der Werke. Auch mit der Feder trat er für ihn ein. Die drei Schriften über Holländer, Tannhäuser und Lohengrin sind Zeugen, die noch heute lebendig für Wagners Kunst wie für Liszts Idealismus sprechen. Das ist der Geist, den wir wieder brauchen, der wieder Kraft und Macht in der Oeffentlichkeit gewinnen muß, der Geist reinen Glaubens an die Kunst und selbstloser Hingabe an ihre große Kulturaufgabe.

Damit muß sich freilich verbinden der Abscheu vor allem Unechten, die Verachtung alles Kunstfeindlichen, die Entlarvung aller Mode, die in der Maske der Kunst ihr verführerisches Spiel treibt. Auch darin ist Liszt vorbildlich. Obwohl er wenig Härte in seinem Wesen besaß und nicht zum Krieger geboren war, widerstand er der Versuchung, mit denen einen Kompromiß zu schließen, die seiner Ueberzeugung nach wider den Geist der Kunst stritten. Er schloß sich nicht an die herrschende, im öffentlichen Musikleben damals mächtige „Partei der Nachgeborenen", wie er sie nannte, an, obwohl ihm das mehr Ansehen und Annehmlichkeit gebracht hätte. Er schloß sich aus und ab, machte kein Hehl aus seiner Gesinnung und erhielt sich den glühenden, positiven Glauben an den Sieg derjenigen Kunst, der sein Lebenswerk galt.

„Wie es auch zugehen mag, laßt Euch nie auf Kapitulationen ein mit den Faulen, Feigen und Falschen, so hochstehend sie sich auch geberden! Der Mut ist der Lebensnerv aller unserer besten Eigenschaften. Man muß handeln, ohne viel umzuschauen, woher der Wind weht und welcherlei Wolken vorüberziehen!" Das sind Lisztsche Worte, die die Zukunft wieder verstehen und gebrauchen lernen muß. Vielleicht zunächst noch etwas schärfere. Liszts Wesen war, besonders in späteren Jahren, milder, als wir's jetzt brauchen würden.

Obwohl innerlich einsam und von wenigen nur erkannt, brachte ihn der ausgesprochen weltmännische Zug seiner Persönlichkeit fortwährend mit Menschen zusammen, denen er dann vielfach, ja wohl meist, nicht den Verkehr mit sich, sondern nur mit seinen Kostümen gestattete. Er besaß die Fähigkeit der Diplomaten, sich überall da zu verbergen und doch mitzutun, wo es der höhere Zweck verlangte. Man soll dies Weltmännische im Wesen Liszts nicht Charakterfehler nennen, sondern als persönliche Veranlagung verstehen, die vielleicht ebenso selten ist wie die ihr entgegengesetzte der menschenfeindlichen Fanatiker absoluter, unerbittlicher Wahrhaftigkeit. Diese wirken vielleicht tiefer

auf einzelne, jene haben die Fähigkeit, eine Menge Menschen, ohne daß diese es merken, einer höheren Sache dienstbar zu machen.

Es wird kaum je einen Musiker gegeben haben, der mit so vielen und so verschiedenartigen Menschen in persönlichen Beziehungen gestanden und so außerordentlichen Einfluß auf die künstlerische Entwicklung so vieler gehabt hätte wie Liszt. Man muß auch diese „Taten" mit einschätzen und einrechnen, will man die Summe der künstlerischen Wirkungen, die von ihm ausgingen, richtig angeben. Was Liszt persönlich im Gespräch, im Briefwechsel, im Unterricht für die Entwicklung der neueren Kunst getan hat, ist kaum zu hoch zu bewerten. Gewiß ist unendlich viel Kraft dabei verschwendet, viel geistiges Kapital an Unwürdige ausgegeben worden, aber gerade das zeigt ja, welch eine Fülle von Anregungen von diesem einen Manne ausging. Auf allen Gebieten der Musik lassen sich trotz des Abfalls vom Geiste seiner Kunstauffassung noch heute die deutlichsten Spuren nachweisen. Nennen wir statt der vielen, die von ihm lernten, nur den einen Namen Hans von Bülow.

Liszt hatte die Kraft des Magneten, dem Eisen, das von ihm angezogen und das lange bei ihm geblieben war, einen Teil seiner eigenen Kraft zu übertragen. Und so wirkt, was er den Besten seiner Anhänger gab, im Stillen wenigstens bei denen weiter, deren Wesensart auf fremdartige neue Ströme nicht reagiert. Es ist gewiß, daß Liszts Macht über die Geister noch größer geworden wäre, wenn er kritischer veranlagt gewesen wäre und schärfer gesondert hätte zwischen denen, die sich zur Kunst, und denen, die sich zum bloßen Mittun in seinem Kreise drängten. Hier scheint mir auch der tiefe, nicht überbrückbare Wesensunterschied der Naturen Liszts und Wagners gesucht werden zu müssen. Liszt wurde je länger je mehr zu tolerant, nahm zu häufig den guten Willen der anderen für die Tat, forderte besonders von denen, die schöpferisch auf den neuen Bahnen fortzuschreiten glaubten, zu wenig Selbstzucht und Können, war zu nachsichtig gegen die Halben im eigenen Lager.

Liszts eigentliche geistige Natur und ihre Entwicklung ist ja ein Problem, dessen Studium bisher noch kein positives Ergebnis geliefert hat. Klar ist, daß er den Höhepunkt seiner Entwicklung längst überschritten hatte, als er starb, nicht völlig klar sind die Gründe und unsicher ist die Antwort auf die Frage, ob er selbst sich dieser Tatsache völlig bewußt war. Lassen wir diese Fragen, die bei dem Durcheinander äußerer Schicksale, bei der Unmenge tief wirkender innerlicher Einflüsse und bei Liszts Empfänglichkeit dafür fast unlösbar sind, unberührt. Wir können auch so feststellen, daß derselbe Geist, der in Liszts Wirken für die Kunst anderer und in seinem Einflusse auf seine Umgebung sich äußerte, auch sein eigenes musikalisches Schaffen beherrscht.

Liszt kam vom Klavier her. Vor den schwarzweißen Tasten war er am meisten er selbst. Das zeigen nicht nur die Klavierwerke. Auch seine Orchesterkompositionen sind aus Improvisationen, aus Phantasien am Flügel geboren. Wirklich erfassen kann ihr Wesen nur, wer den tiefen Zauber kennt, der darin besteht, von dem breit und prächtig dahinflutenden, ungehemmten Strom der Improvisation eines

Künstlers sich in die Traumwelten der Phantasie führen zu lassen. Man höre sich einmal Liszts Préludes, Ideale, Orpheus, alle seine symphonischen Dichtungen nicht als geschaffene Werke, sondern als Dichtungen an, die im Augenblick erst vor dem Ohre des Zuhörers erstehen; dann wird man dies Drängen und Verweilen, dies freie Strömen des melodischen Flusses, dies Selbstvergessen und Sichwiederfinden begreifen, wird miterleben, was in der Seele eines Dichtermusikers plötzlich aufwachte, um wieder zu versinken.

Phantasie ist die Mutter aller lebendigen Kunst; die Art, wie sie von der Innen- und Außenwelt befruchtet wird, wie sie bald leicht und mühelos, bald unter heftigen Wehen ihre Kinder zur Welt bringt, ist für uns Menschen ein wertvolles Merkmal, um die Träger der schöpferischen Phantasie, die Genies, und ihre Werke in bestimmte Gattungen einzureihen. Künstlerische Sympathien beruhen im wesentlichen auf Gleichartigkeit oder naher Verwandtschaft der Phantasiebegabung. Auch die Phantasie hat Entwicklungsfähigkeit, sie kann wachsen, sie kann erlöschen. Bei Liszt hat sie volle Kraft nur etwa während anderthalber Jahrzehnte allerdings außerordentlich reichen Schaffens gehabt.

Redet man von Liszt als Komponisten, so muß man ihn nach den Werken beurteilen, bei denen äußere und innere Lebensschicksale die volle Entfaltung der Kräfte seiner Phantasie zuließen. Dann war er wirklich ein Schöpfer, ein Künstler, in dem der Geist lebendig war, der der inneren Notwendigkeit gehorchte, wenn er die Visionen seiner Phantasie festhielt, und der nichts wollte, als große, echte Kunst schaffen. Nicht Ruhm und Schätze sammeln, nicht jedes Jahr ein neues Werk auf den Markt werfen, nur künstlerisch das sagen, was sich im Stillen gesammelt hatte, ausströmen lassen, was empfunden war, ganz gleichgültig, was die Welt damit anfing, nur suchen, den neuen Empfindungen die neue, wahre Form zu geben und so die Kunst immer weiter zu führen, das war das Ziel.

Bezeugen das nicht Werke wie Faust- und Dante-Symphonie, 13. Psalm, Graner Messe, Heilige Elisabeth, Christus? Sind die nicht alle so gut wie die H-Moll-Sonate und die symphonischen Dichtungen Kinder einer großen, lebendigen, weltvergessenden Phantasie und eines reinen, starken und tiefen Künstlergeistes?

Es ist so kinderleicht, alle diese Werke, die nun durchschnittlich fünfzig Jahre alt sind, mit den neuesten Produktionen der Gegenwartmusiker zu vergleichen und die Schwächen ihrer Konstruktion, die Einfachheit ihrer Instrumentation, die Harmlosigkeit ihrer Stoffe zu belächeln. Und ist so schwer, jetzt große Kunstwerke zu finden, deren Vätern die Musik die reine, heilige Lebensmacht geblieben ist, die sie noch Liszt, die sie den ganz anders gearteten Brahms und Bruckner war. Es ist niemandem verwehrt, die Technik zu vervollkommnen, zu experimentieren und zu jonglieren, es ist auch niemandem verwehrt, darüber zu staunen und Bravo zu rufen wie bei anderen Zirkus- und Variétékünsten. Es ist nur notwendig, Distanz zu halten und nicht miteinander zu vermengen, was nicht zusammengehört. Wer heutzutage behauptet, durch die neuesten Fortschritte auf dem Gebiete der Belustigungen des musikalischen Verstandes und

Witzes sei Liszt überwunden, der verkennt völlig das Wesen Lisztschen Geistes. Liszt war nicht kühn und neuerungssüchtig, um als kühn und neu gepriesen zu werden, er war nicht modern, was so unsere Zeitungsleute und ihre Großstadttrabanten modern nennen.

Wäre er das gewesen, so wäre er allerdings überwunden. Aber das Neue bei ihm war Nebensache; das Wesentliche war nicht die neue Form, sondern der alte, unvergängliche Gehalt, das persönlich und menschlich Wahre in seinen Werken.

Dies Wesentliche aber hat die Zeiten seiner eigentlichen Kulturwirkung erst noch vor sich, denn innerlich verarbeitet und sozusagen in das musikalische Blut der Gegenwart aufgenommen sind Liszts Werke noch nicht.

Was sollen wir tun, damit das geschieht? Etwa einen Liszt-Bund gründen? Ich halte gerade in der Musik von allen solchen Vereinigungen, die nicht eine ganz scharf umgrenzte, praktische Aufgabe haben, nichts. Das Beste geht dabei verloren, und ein paar Schreier, die nichts leisten, aber etwas gelten wollen, finden stets den Weg an die Spitze eines solchen Vereins. Auch kommt es viel weniger auf äußere Leistungen einer Gruppe von Musikern, als auf innerliche Erneuerung unserer musikalischen Kultur an. Künstlerischen Geist, Idealismus, Sinn für die ethischen Werte, die in der großen, metaphysischen Kunst verborgen liegen, Ueberwindung des Kultus der Technik und des Geschäftsgeistes, Glauben an die reinigende Kraft großer Genies, Gefühl für die Würde und die Wunder schöpferischer Phantasie, das brauchen wir und das wollen wir erreichen, um das Andenken dessen zu erhalten, der der letzte in großem Maßstabe kulturfördernde Vertreter dieser Kunstauffassung war.

Es leben noch genug, die, ohne die Größe und Wirkungskraft eines Liszt zu besitzen, doch seinem Geiste treu geblieben sind. Mögen die im Stillen weiter wirken, möge aber endlich auch denen, die die Fähigkeit und die Verpflichtung dazu haben, der Mut zu offenem Bekenntnis wachsen. Wir haben unter den schaffenden und ausübenden Musikern, unter den Musikschriftstellern genug, denen ihr Gefühl und Gewissen sagt: die künstlerische Kultur Deutschlands leidet unter den Einflüssen, die jetzt sein öffentliches Musikleben beherrschen, und sie bedarf unbedingt der Erweckung zu neuer Betätigung des kraftvollen Idealismus, der in den großen Künstlern der Vergangenheit rege war.

Sollten diese Musiker sich nicht zusammenfinden können, nur verbunden durch das eine feste Band einer reinen Leidenschaft für große, echte Kunst, zusammenfinden zu offenem Widerstand gegen alles, was dieser Kunst zuwider ist? Ist's nicht bei vielen nur kleinliche Feigheit, daß sie gegen die Erdenmächte: Ruhm, Geld und Reklame nicht aufzutreten wagen? Bei andern wieder Blindheit gegenüber dem wirklichen Wesen der Geistesrichtung, die unserm Musikleben ihren Stempel aufzwingen will?

Vielleicht liegt's daran, daß die Kämpfer für die Reinheit der Kunst bisher zu viel unter kleinen inneren Zwistigkeiten gelitten und sich Leute zu Feinden gemacht haben, die doch auf demselben Grunde künstlerischen Idealismus standen. Eine große Gefahr läßt kleine Zwistigkeiten vergessen. Hoffentlich eint jetzt der Anblick des Nieder-

ganges unseres Kunstgeistes in der Musik alle, denen die Erhaltung der durch Beethoven errungenen Höhe unserer musikalischen Kultur wichtiger ist als die neueste Reklame für die neueste Tat auf unserm Musikjahrmarkt.

Liszt hat einmal an Rosa von Milde geschrieben: „Die leichtfertigen, lumpigen Gewänder der Muse, von welchen Sie mit strammem Edelmut sich abwenden, prunken und gefallen fast allenthalben; ihr lüsterner Reiz ist auch mir nicht unbekannt geblieben; doch glaube ich sagen zu können, daß es mir gegeben war, ein höheres und reineres Ideal zu erfassen und ihm mein ganzes Streben zu geloben."

Das ist die Bahn, auf der ihm die deutschen Künstler und Kunstfreunde folgen sollen. Mögen die Dekadenten und Modernitischen sie die Bahn der Reaktion nennen. Es ist wohl besser, auf dem Wege Beethovens, Wagners und Liszts die höchsten Ziele der Kunst in reinen Sphären zu suchen und sich dafür Reaktionär nennen zu lassen, als mit den Neuesten zu trotten und unter dem Geklingel der Reklameschellen und anderer Metalle als geschickter Fahrer auf allerhand irdischen Gassen und Gäßchen bewundert und Fortschrittsmann tituliert zu werden. Auch im Gefolge Liszts, wie wir's meinen, schreitet der Künstler fort, allerdings nicht zu Aeußerlichkeiten, auch nicht mit der Mode zu rasch verbleichendem Tagesruhm, sondern zu immer engerer Verschmelzung großer Lebensanschauung und großer Kunstleistungen.

Georg Göhler

Die Dresdner Kunstgewerbeausstellung

(Schluß)

Der Wohnraum in allen seinen Abstufungen ist aber nur ein kleiner Teil dieser Ausstellungsgruppe; neben Speisezimmer, Schlafzimmer, Diele, Bad und Festraum treten Aufgaben allgemeiner Natur hervor. Räume für Museen, für Gasthäuser und öffentliche Gebäude, ein Amtsgericht, eine Schule, ein Standesamt, Schiffsräume deuten an, wie das neue Gestalten sich diesen wichtigen Zweig unserer Kultur zu erobern beginnt. Die Säle eines kleinen Bahnhofs zeigen die Kunst in Verbindung mit den Bedürfnissen des Verkehrs, eine ganze Folge von Ladeneinrichtungen läßt das geschmackvolle Gestalten im Dienste des Geschäftslebens erkennen, und endlich zieht diese Ausstellung zum ersten Mal das große Gebiet unserer Kultur in den Bereich ihrer Darstellung, das berufen ist, der Raumkunst die edelsten Aufgaben zu stellen: die kirchliche Kunst. Hier die Verbindung mit der lebenden Kunst wieder anzuknüpfen, scheint ihr eine ihrer vornehmsten Aufgaben. — Neben kleineren Räumen, unter denen sich auch ein israelitischer Betsaal befindet, ist deshalb eine vollständige katholische und eine protestantische Kirche entstanden; ein Friedhof endlich zeigt die Kunst im Dienste des Todes und des Gedenkens, und sucht damit die allgemeine Aufmerksamkeit auf ein Gebiet zu lenken, auf dem seelenloser Industrialismus in unseren Tagen vielleicht die beschämendsten Orgien feiert.

So wird das Bild unserer ganzen äußeren Kultur in einzelnen Stichproben auf dieser Ausstellung entrollt. Diese Vorführung der

angewandten Kunst im Dienste ganz bestimmter Aufgaben versucht zugleich die Antwort auf jene zweite Frage zu geben, die nach den leidenschaftlichen Kunstströmungen der letzten Jahrzehnte wir bei einer deutschen Kunstgewerbeausstellung beleuchten zu sollen glaubten, jener Frage: Hat sich der Versuch als lebenskräftig erwiesen, zu schaffen ohne bewußte Anlehnung an historische Vorbilder? Auf diese Frage geben die einzelnen kunstgewerblichen Leistungen noch keine genügende Antwort. Es war einer der verhängnisvollen Irrtümer der jungen kunstgewerblichen Bewegung, daß, wenn man eine eigenartige Tapete oder einen neuartigen Teppich, einen Beleuchtungskörper oder ein Möbel schaffen konnte, dies ein Zeichen für die Eroberung eines neuen Stiles sei. Ob man eine Sprache besitzt, in der man sich wirklich auszudrücken vermag, das kann man nicht an solchen einzelnen Leistungen sehen, sondern das zeigt sich allein darin, ob man einen Ausdruck beherrscht oder wenigstens zu beherrschen beginnt für den Charakter der verschiedenartigsten Raumbedürfnisse und Raumstimmungen unserer Tage. Darauf soll unsere Ausstellung eine praktische Antwort geben. Sie zeigt nur Räume, die ohne Absicht einer Stilimitation entstanden sind. Daß sie darum einen neuen Stil zeige, ist damit selbstverständlich noch nicht gesagt. Diese Frage wird immer schwer zu beantworten sein. Und wer weiß, ob ihre Beantwortung überhaupt wichtig ist, man kann sie ruhig der Zukunft überlassen. Natürlich wird man zwischen den Leistungen, die hier zusammenkommen, zuerst die Unterschiede sehen; die Kraft, nach eigenen Geschmacksprinzipien zu schaffen, haben nur selbständige Persönlichkeiten, deshalb werden die charakteristischen Eigentümlichkeiten einzelner markanter, zum Teil vielleicht extravaganter Individualitäten zuerst ins Auge fallen. Gegenüber diesen Verschiedenheiten liegt das Gemeinsame zunächst vielleicht nur in etwas, was nicht sogleich erkennbar ist, nämlich in der Absicht; in der Absicht, an Stelle eines hohlen Schemas etwas lebendig Empfundenes zu setzen. Ein großer englischer Sozialphilosoph hat einmal gesagt, daß bei wichtigen Reformen in der negativen Seite die weitaus größere Arbeit steckt als in der positiven, — so ist es auch hier. Wenn wir nur das Eine fühlen, daß wir den falschen Schein einer geborgten und inhaltlos gewordenen Stilwelt abschütteln können, so haben wir schon damit viel gewonnen. Als natürliche Folge dieser Erkenntnis ergibt sich nach der positiven Seite dann von selber: an Stelle des falschen Scheines zu setzen die möglichste Realistik in bezug auf Zweckerfüllung und Materialgerechtigkeit. Ueberall, wo man gesunden Regungen neuzeitlichen Schaffens begegnet, wird man der Freude an schönem Material und an schöner technischer Arbeit als etwas Gemeinsamem begegnen, kurz: der Sinn für Qualität ist es, der nach Ausdruck ringt. Nicht um diese oder jene Form handelt es sich in unserer Geschmacksbewegung, nicht um eine Linien- oder Ornamentationsart, wie die blöden Karikaturen findigen Geschäftssinnes dem Publikum unter der Firma „Jugendstil" oder „Sezessionsgeschmack" glauben machen wollen. Sondern um ein Geschmacksprinzip, das vorläufig nicht fragt nach ästhetisch-formalen Gesichtspunkten, die man mit dem Begriff „Stil" begrenzen kann,

sondern nur fragt nach echt oder unecht, echt im Material, echt in der Arbeit, echt in der künstlerischen Gesinnung. Alles andere verschwindet neben diesen Fragen, auf ihnen aber kann sich allmählich aufbauen das, wonach wir streben: eine sichere Linie im schwankenden Geschmack unserer Zeit, eine in sich gefestigte, selbständige ästhetische Kultur.

Diese Geschmacksfragen haben nicht nur die Bedeutung, wie man heute noch vielfach meint, feinfühligeren Naturen die Zutaten des Daseins würdiger und angenehmer zu machen, sondern neben dieser sozusagen privaten ästhetischen Bedeutung hängt fraglos eine ganz allgemeine wirtschaftliche Bedeutung eng mit ihnen zusammen. In der Konkurrenz des Weltmarktes strebt heute jedes Volk danach, soviel wie möglich selbständig zu werden. Die Leistungen fremder Industrien werden nachgeahmt und es wird ihnen nachgeeifert, bis man sie erreicht hat; auf dem Weltmarkte werden also diejenigen Produkte am längsten konkurrenzfähig und damit am wertvollsten sein, die man nicht nachahmen kann. Ihr Wesen besteht in dem eigentümlichen Saft einer bodenwüchsigen Kultur, der sich äußert in dem, was man Geschmack nennt. Geschmack läßt sich nicht nachahmen. Die wirtschaftliche Macht, die in vielen Einzelobjekten von England und Frankreich diktatorisch ausgeht, beruht auf dieser Ueberlegenheit und Gefestigtheit der undefinierbaren Kulturwerte des Geschmacks. Gelingt es uns also, den Sieg auf dem Gebiete des Geschmacks zu erringen, gelingt es uns gar, eine Geschmackskultur aufzubauen, die einen führenden Charakter aufweist —, so bedeutet das nicht nur einen ästhetischen, sondern in ebenso hohem Maße einen wirtschaftlichen Gewinn.

Die Fragen also, die uns Künstler in diesen Tagen bewegen, sind nicht, wie selbst der wohlwollende Laie oft genug meint, Fragen, bei denen es sich um das mehr oder minder hohe Glücksgefühl künstlerisch empfindender Einzelmenschen handelt, sondern es sind Machtfragen von allgemeinster Bedeutung. Auf dem Gebiete von Wissenschaft und Technik spielen wir Deutsche bereits eine führende Rolle, jetzt handelt es sich darum, ob es uns gelingen wird, der ungeheuren Kulturarbeit, die im vorigen Jahrhundert Wissenschaft und Technik geleistet haben, das Stück Kulturarbeit nachholend wieder hinzuzufügen, das zum großen Teil eben durch jene wissenschaftliche und technische Entwicklung zerstört oder doch wenigstens gehemmt wurde, das Reich der sinnlichen Kultur als Ergänzung zum Reiche der geistigen Kultur. Die Kunst, um die es sich für uns handelt, ist nicht, wie es so viele meinen, die Blume, die man sich ins Knopfloch steckt, wenn man gerade dazu aufgelegt ist, die man aber ebensogut weglassen kann, wenn man Eile hat oder an anderes denkt, sondern sie ist das Kleid selbst. Und beim Kleide ist es nach kultivierten Begriffen so: ob man nun Eile hat oder nicht, oder ob man an anderes zu denken hat oder nicht — das Kleid muß anständig sein. Der Mensch, der sein Aeußeres verkommen läßt, kommt herunter, mag er es merken oder nicht, und gerade so ist es mit dem Kleide eines ganzen Volkes. Ein Volk, das systematisch gewöhnt wird an Talmikunst und Protzenwirkung, verroht; ein Volk, das zurückgeführt

wird zur Echtheit im Einfachen sowohl wie im Reichen, erstarkt. So sind wohl in letzter Linie die moralischen Fragen, die mit den Fragen ästhetischer Kultur zusammenhängen, noch mächtiger als die Fragen künstlerischen Genusses und die Fragen wirtschaftlichen Vorteils.

Das sind die Gesichtspunkte, die uns geleitet haben beim Organisieren dieser Ausstellung, die uns den Mut und die Berechtigung gegeben haben, uns und anderen die Fährnisse und Anstrengungen solch eines Werkes aufzuerlegen.

Es ist ein ernster Kampf, den wir durchzufechten unternommen haben. Die Räume, die man da in der Ausstellung sieht, haben mit ganz wenigen Ausnahmen keinen Auftraggeber, der sie finanziert hat, sie haben in den meisten Fällen nur einen moralischen Auftraggeber, den Künstler selbst, der aus dem Drange, die betreffende Aufgabe zu lösen, sich seine einzelnen Handwerker zusammensuchte, die ihn mutig im Vertrauen auf den Sieg seiner guten Sache unterstützten. So haben hier die Künstler und Gewerken aus eigenem Auftrag Säle und Hallen und Kirchen gebaut, und was sie wollen, ist: wieder unmittelbare Fühlung zu gewinnen mit ihren Zeitgenossen.

Zahlreiche Dinge haben sich dazwischengedrängt, um diese Fühlung zu hemmen. Der Großunternehmer in Kunst auf privatem aber auch auf staatlichem Gebiete ist dem Publikum gegenüber an die Stelle des eigentlich Schaffenden getreten, — um die leise treue Arbeit des einzelnen in den Bedarf des eigenen Lebens eingreifen zu lassen, ist man meist zu bequem geworden, fremd gehen auf allen Gebieten der angewandten Kunst der Schaffende und das große kaufende Publikum nebeneinander her. Möge diese Ausstellung anfangen, die Brücke wieder zu schlagen, möge sich das Publikum bewußt werden, daß Deutschland eine große Schar meist mangelhaft beschäftigter Künstler besitzt, die andere Ziele haben als das, nach der neuesten Mode zu jagen, die nur zu oft das Publikum die „neueste Kunst" zu nennen pflegt.

Denn das Eine muß man sich dieser Ausstellung gegenüber deutlich klar machen. Wenn ein Uneingeweihter, etwa ein Ausländer sie besucht und meint, so sieht es also mit der Kunst im Leben bei den Deutschen aus —, so würde er sich einstweilen bitter täuschen.

Das, was man hier sieht, ist nicht das Spiegelbild dessen, was wir in Deutschland an künstlerischer Kultur bereits *haben*, sondern nur ein Spiegelbild dessen, was wir an künstlerischer Kultur haben *könnten*. Zieht das Publikum aus den Eindrücken der Ausstellung keine Konsequenzen, betrachtet es sie nur als einen ganz interessanten Neugierspaziergang in ein seltsames Kunstland, so versinkt nach vier Monaten das ganze Bild spurlos wieder in der Versenkung und der breite bequem befahrbare Strom des Mittelmaßes rauscht darüber hinweg.

Wir glauben ja selbst nicht, daß es uns in der Ausstellung überall gelungen ist, unsere Gesichtspunkte in die Tat umzusetzen. Wenn man von äußeren Schwierigkeiten ganz absieht, obgleich sie wahrlich keine geringe Rolle bei einer solchen Ausstellung spielen, so muß man zwei innere Schwierigkeiten bedenken. Bei einer Kunstgewerbeausstellung vermag man nicht, wie bei einer Kunstausstellung, im Atelier des

Meisters aus seinen fertigen Bildern das Beste zu wählen, das man nun mit voller Sicherheit dem Geschmacksrahmen der Ausstellung eingliedern kann, man ist angewiesen auf Wagnisse, auf Leistungen, die, erst wenn sie unveränderlich an Ort und Stelle stehen, den Grad ihrer Güte zeigen. Und selbst treu arbeitende Meister arbeiten nicht immer gleich glücklich. Vor allem aber hat man in der ganzen Ausstellung mit einer Strömung zu rechnen, die noch keine zehn Jahre alt ist, die in den sechs bis acht Jahren ihres Bestehens noch nicht an allen Punkten Deutschlands ausgeglichen sein kann und selbst vor Entgleisungen nicht sicher ist. Dem Spötter wird es ein Leichtes sein, durch unsere Hallen zu gehen und allerlei Unkraut und Mißgewächs zu einem kritischen Strauß zusammenzuwinden. Das darf den Arbeiter, der ein Feld bestellt hat, nicht schrecken, denn derjenige, der da sehen will, der wird, hoffen wir, trotzdem sagen: Das Korn steht gut, wir wollen alle mithelfen, daß es für Deutschland eine reiche Ernte gibt!

Fritz Schumacher



Aus Heinrich Steinhausens Schriften

Vorbemerkung. Mögen sich zu Heinrich Steinhausens Festtag den Proben aus seinen Schriften, die wir im Kunstwart schon gebracht haben, nach dem ergreifenden Gedichte „Sphinx" zwei neue gesellen, eine ernste und eine heitere. Die ernste ist dem „Magister Cölestin" entnommen, einer Novelle, die unter den Geschichten „Entsagen und Finden" erschienen ist. Die heitere stammt aus „Heinrich Zwiesels Aengsten", welche die Grotesche Buchhandlung in Berlin verlegt hat. Zur Einführung in die erste genügt der Hinweis, daß dem alten Magister an dem Tage der Handlung das endlich zugeführt worden ist, wonach er sich schon lange gesehnt hat, ein Kind, das er als das seine annehmen kann. Das Stück aus dem Zwieselbuche braucht keine Erklärung.

Sphinx

Welch eine Welt, in der ich leben muß
Und fortzuleben wünsche Jahr um Jahr:
Seltsamer Wunsch! und mehr als wunderbar,
Daß nicht vorlängst gesiegt der Ueberdruß.
Von immer neuer Täuschung unbeirrt,
Beharrt die Lust am Dasein, blind und taub,
Wie die Phaläne nah der Kerze schwirrt,
Bis sie, versengt, der Flamme fällt zum Raub.

Betrachtung schärft den Blick und weitet ihn,
Es mehrt sich der Erkenntnis goldner Hort;
Doch auch der Trieb wühlt seinen Weg so fort:
Unfähig beid', einander zu entfliehn. —
Dem Wirrsal fleht der Geist bekümmert zu,
Bedrängt von dunklen Fragen rechts und links,
Indeß zur Wüste mit versteinter Ruh
Und ew'gem Lächeln niederblickt die Sphinx.

Ueber der Stadtmauer

Einen efeuumrankten Wartturm, der sich über die bezinnte Stadtmauer trutzig erhebt, unten von blühendem Flieder und duftendem Faulbaum umrauscht, oben mit einer gezackten Brustwehr und erhöhter Platte zum Lugaus, läßt sich der geneigte Leser gewiß gern gefallen, und es macht ihm noch einmal soviel Lust zum ganzen Kapitel, wenn er gleich am Anfang desselben da hinaufgeführt wird — auch wenn's nur der Schmalauer Wartturm ist. Aber nun müßte oben das minnigliche Burgfräulein angetroffen werden, wie es mit dem Schleier, der noch feucht ist von den Zähren des Abschieds, dem davonziehenden Ritter da unten nachwinkt, der sich zurückwendet und seinerseits die blaue Feldbinde, von ihrer Hand im letzten Turnier ihm überreicht, im Winde flattern läßt. Oder der Türmer könnte ins Horn stoßen: „Waffenâ, Waffenâ!!", daß davon in ihrer Halle unten die fraißlichen Ritter noch halb im Traum nach ihren Schwertern greifen, die Schilde klirren, daran das Gewaffen hing, und die Harnische rasseln; indessen in den Ställen die Mähren, den Kampf witternd, sich schütteln und wiehern. Aber leider ist zur Zeit unserer Geschichte die Schmalauer Burg samt Rittern, Türmern, Edelfräulein, Schleiern, Feldbinden, Harnischen und Schwertern längst verschwunden, und nur der einzige Wartturm an der Stadtmauer stehen geblieben, bloß weil seines dicken Gemäuers wegen niemand Lust gehabt hat, ihn einzureißen; und selbst die Zeit hat ihren bekannten Eisenzahn in acht genommen und den ganz unnützen Turm sein und bleiben lassen, wo und wie er war.

Darum wär's schön, wenn wir den Schmalauer Wartturm unseren romantisch gesinnten Lesern zuliebe wenigstens als Wohnung für ernsthafte Dohlen, melancholische Krähen und philosophische Eulen verwerten könnten, deren Gesellschaft zur Mitternachtszeit gut taugen würde. Denn in der Tat steht die Sonne am tiefsten unter der Erde beim Anfang unseres Kapitels.

Aber nicht einmal verlassen war unser Wartturm vor hundert und so und so viel Jahren, als unsere Geschichte sich zutrug, sondern die beiden untern Fenster an der Stelle der Stadtmauer, aus welcher das Turmgemäuer hervorwuchs, zeigten Blumenbrettchen mit Goldlack und Nelkenstöcken, und hinter den beiden oberen darüber waren sogar kleine weiße Vorhänge angebracht, sodaß der Fremde selbst, der von unten hinaufsah, merken konnte, daß hier ordnende und schmückende Menschenhände walteten, und jeder Schmalauer würde ihm gesagt haben, daß es der Frau Pustermin alias Sporsuse ihre waren; nämlich unten war ihr Bereich und über ihr hausete der Magister Cölestin. Das ist aber nicht so zu verstehn, als ob da oben irgend etwas Kleines oder Großes zu finden gewesen wäre, mit alleiniger Ausnahme der Instrumente, Bücher und Schriften, was nicht ebenso von ihrer Hand da seinen Ort gehabt hätte, wie in ihrer eigenen Stube; sondern ihrem wirtschaftlichen Walten war nicht die geringste Schranke gezogen, und die gesamte Einrichtung trug ohne Ausnahme das reinste Pusterminsche Gepräge, nämlich das der äußersten Einfachheit und Sauberkeit. So war auch gewiß der immer gespannte sporsusische Scheuer- und Putzeifer, welcher alles schneeweiß und blitzblank haben mußte, die Ursache davon, daß in der Turmwohnung, so klein und schmal die Fenster waren und so dick die Mauern, am Tage die Sonne und des Nachts der Mond noch einmal so hell schienen als anderwärts.

Doch der geneigte Leser, wenn er etwa eine Stunde nach Frau Pustermins Heimkunft vor dem Schmalauer Wartturme gestanden hätte, würde mit Gedanken über die Wohnung drinnen sich gewiß nicht aufgehalten haben, und nach den Fenstern der Stadtmauer hätte er wohl gar nicht hingesehn, sondern höher hinauf nach den Zinnen des Turmes. Denn dort oben war, wie immer bei klarem Himmel, der Magister Cölestin anwesend, wie man das auch von unten schon aus dem schwachen Schimmer ersehn konnte, der durch die Oeffnungen der Turmbekrönung herniederdrang. Den Schein warf das Licht, bei dem er seine Beobachtungen in allerlei Zahlen und astronomischen Zeichen zu Papier brachte und mit den schon früher entworfenen Tafeln und Aufzeichnungen verglich. Länger freilich, als es durchaus nötig war, pflegte er nicht unter dem engen und niederen Verschlage zu verweilen, den er zum Schutz für Flamme, Schriften und Instrumente hatte aufrichten lassen, sondern er gab sich diesen Arbeiten lieber am Tage hin, um des Nachts möglichst ohne Unterbrechung seinen Blick nach den unzählbaren Himmelslichtern zu richten und über dem Rätselbuch zu sinnen, dessen Blätter, von der Hand des Schöpfers aufgeschlagen, reichen vom Aufgang bis zum Niedergang.

Wohl wußte er, daß die Lösung so vieler Geheimnisse von der Arbeit eines Menschenlebens nicht eine Spannlänge näher gebracht wird, sondern vielmehr dem forschenden Geiste immer neue Tiefen sich auftun. Aber seine Seele lebte in dieser über der nächtlich verdunkelten Erde aufleuchtenden Welt, die ewig schweigt, aber durch die stumme Sprache des Lichts mit den Menschen redet. In diese Welt voll Harmonie, Ordnung und Schönheit hatte er sich einst geflüchtet, da er zum ersten Male irre geworden war an dem Glück der Erde, an der Treue der Menschen und an dem Sinne des eignen Lebens. Zu welcher Kleinheit mußte es sich zusammenziehen samt allen seinen Wirrnissen und Schmerzen im Angesicht des grenzenlosen Alls, dessen Betrachtung er sich erwählte. Und so war ihm die Verborgenheit und Einsamkeit willkommen gewesen, die er hier gefunden hatte, wo er in ungestörter Stille seinen Forschungen obliegen konnte.

Daran dachte der Magister Cölestin, als er jetzt vom Fernrohr, durch das er gesehen hatte, sich zur Mauerbrüstung wandte, um dort niederzusitzen, wie er pflegte, wenn es galt, sein von der Anstrengung ermüdetes Auge zu erquicken. Dort leuchtete die Vega, dort schwebte mit ausgebreiteten Flügeln der Schwan durch die dämmernde Milchstraße, dort funkelte Altaïr und drüben Algol mit seinem Wechsellicht, umgeben von den um ihn her gestreuten Sternhaufen im Haupte der Medusa.

So glänzten ihm einst dieselben Gestirne entgegen, — war es nicht auch in der Nacht vor Pfingsten — als er, bittres Weh und finstren Groll im Herzen, von jener Stätte floh, wohin stürmende Sehnsucht ihn gezogen hatte; nun aber hatten eben dort Freundschaft und Liebe ihn betrogen. Da war's ihm fühlbar geworden, daß er vor eine große Entscheidung seines Lebens gestellt war, und eben die funkelnden Sterne droben hatten ihm mitgeholfen zum Siege über den Tumult in seinem Innern.

O, das war ihm angetan von den einzigen beiden, denen er ganz vertraut hatte, an denen er mit ganzer Seele hing!

Und er sah sie beide wieder in seinen Gedanken, ihm zur Seite gestellt: seinen einzigen Bruder, dem er nach dem Tode der Eltern Vatertreu und Pflege erwiesen hatte, den fröhlichen, für alle Eindrücke offenen,

begeisterten Jüngling, der doch zu ihm, dem Aelteren, Bedächtigen, mit so großer Verehrung und Dankbarkeit emporblickte und seiner Führung in allem sich so willig vertraute, und Amine, sein Kleinod, im Walddorfe von ihm entdeckt auf seiner Wanderung durchs Gebirg! Wie hold schimmerte das durchs helle Grün spielende Licht auf ihrem rosigen Gesicht, auf ihrer klaren Stirn, da er sie zum ersten Mal sah im Buchenhain; in ihren Augen welch ein Glanz unschuldigster Lebensfreude, ihre Stimme wie das Klingen eines muntern Wiesenbachs! Und später, wenn er die von ihm gesammelten Steine vor ihr ausgebreitet hatte, und erzählte ihr von den Wundern all der im Dunkel der Erde gewachsenen Schätze, die ihm entrissen ein so herrlich Lichtleben offenbaren, dann hielt sie wohl einen leuchtenden Kristall in ihren schlanken Fingern und schien der Rede zu lauschen, mit der er ihr Maß und Zahl und das bildende Gesetz des Gesteins erklärte, endlich aber, wenn er fragte, ob sie ihn verstanden hätte, lachte sie fröhlich und sagte: sie hätte sich nur an dem schönen Spiel der Farben ergötzt, in denen der Kristall spiegelte. O, um dieser immer regsamen Freude willen an Licht und Farbe war sie ihm wert, und ihr Lachen klang so lieblich!

Dann war der Tag gekommen, an dem er ihr seinen Bruder zugeführt hatte, darauf eine kurze Zeit argloser Freude an dem wachsenden Wohlgefallen der beiden aneinander, und endlich jener Abend, der die schreckliche Enttäuschung brachte. Da hatte er Bruder und Braut verloren; alle holden Wünsche, Hoffnungen, Träume seines Lebens waren erstorben an dem erfahrenen Verrate, und seine Kraft, von dieser bittern Kränkung ins Herz getroffen, lag am Boden. —

Daß er sich wieder aufgerafft hatte, verdankte er nicht am wenigsten den Gestirnen dort oben. Wohl war er schon von Jugend an auf ihre leuchtende Pracht aufmerksam gewesen, und seine Wißbegierde hatte sich auch dahin gelenkt, nun aber schloß ihm der ungeheure Schmerz in schlummerlosen Nächten die Seele ganz auf für die außerirdische Lichtwelt über ihm, und wie er früher den Erscheinungen des im Kristall gebrochnen Lichtstrahls nachgeforscht hatte und war bis zu manchen tiefen Ahnungen des großen Zusammenhangs zwischen allen Wesen und ihrer Beziehung zueinander vorgedrungen, so erweiterte sich nun sein Blick für die Einheit, die Ordnung und die Verknüpfung aller Glieder der unendlichen Schöpfung, indem er der Spur des Lichts nachging, das Welten mit Welten verknüpft. Seinem scharf beobachtenden Auge, seinem ausdauernden Fleiße war es bald gelungen, neue Einsichten in den Bau des Himmels zu gewinnen, und zu immer umfassenderen Vermutungen führten ihn seine Rechnungen, Versuche und Messungen. Aber nie fühlte er den Trieb, mit dem, was er entdeckt und gefunden hatte, sich Ehre und Ruhm zu gewinnen, sondern wie er an Denen irre geworden war, denen alle Teilnahme seiner Seele und alle Hoffnung seines Lebens gegolten hatte, so blieb auch sein Sinn von der großen Welt um ihn her abgekehrt. Ja, mit der Tiefe und Weite seiner Forschungen war das Bedürfnis nach Einsamkeit und Zurückgezogenheit gewachsen, sein anfänglich schon nicht leicht sich aufschließendes Wesen war mit den Jahren noch scheuer geworden, und so hatte die Ansiedlung an diesem verborgnen Orte, in den er fremd einzog und in dem er fremd bleiben konnte, ganz seinen Wünschen entsprochen. — —

Ganz?! Der Magister Cölestin, indem er dort oben auf der Zinne

seines Turmes unterm bestirnten Himmel solchen Erinnerungen nachging, betraf sich selbst bei der Frage, warum doch, je ferner sein Alter von der Mittagshöhe des Lebens rückte, desto lebhafter sich in ihm der Wunsch erhoben hatte, ein Kind um sich zu haben, das er sein nennen könnte. War es geschehen, weil er doch fürchtete, im nahenden Greisenalter möchte seine Vereinsamung ihm drückend werden, oder weil er irgendwelchen Händen die Weiterführung seiner Forschungen übergeben wollte, damit das Werk seines Lebens nicht mit diesem völlig verlöschte; war es nur die zurückkehrende Neigung seiner lehrhaften Natur, die sich einen Schüler wünschte, wie er einst seines spätgebornen Bruders eifriger Lehrer gewesen war; oder endlich, war es etwa wirklich ein unbezwungenes Bedürfnis nach Liebe in seiner Seele und hatte er die große, schreckliche Beraubung von damals doch noch nicht völlig verschmerzt?

Der Magister strich sich mit den Fingern der Hand, in die er seinen Kopf gelehnt hatte, lächelnd über die Stirn.

„Wozu jetzt noch darüber grübeln?" sprach er dabei zu sich selbst. „Mir ist das Kind geworden, das ich wünschte, und unter den seltsamsten Umständen wie durch Gottes Hand mir zugeführt; ich bin nicht mehr einsam, ich gehöre nicht mehr mir allein an, und eine hohe Aufgabe bildet fortan den Inhalt meines noch übrigen Lebens."

Und eine freudige Rührung beschlich ihn bei der Erinnerung an den ersten Anblick des nur halbwach gewordenen Kindes, wie es vor einer Stunde Frau Pustermin ihm hereingebracht hatte; so still, als wär es hier zu Hause, hatte es mit sich machen lassen, mit so ruhigem Vertraun die Augen aufgeschlagen, die es vor Müdigkeit doch sogleich wieder schloß, und dann war es in Schlaf gesunken auf dem weichen Lager, das die kundige Hand der geschäftigen Alten ihm bereitet hatte.

„O," dachte der Magister, „ich will diese Seele vor all den Irr- und Umwegen bewahren, auf denen die treulose Welt uns die zum reinen Leben nötige Weisheit und Kraft viel zu spät finden läßt, vor all den Irrtümern und Schmerzen, mit denen das unvollkommene Glück, das sie endlich bietet, viel zu teuer erkauft wird; ja, ich will diesen noch schlummernden Geist zu der reinsten Tätigkeit und den höchsten Entzückungen erwecken, durch deine ewige Schönheit und von keinem Schatten menschlichen Verderbens getrübte Vollkommenheit, funkelnder Sternenhimmel! Und folgt er mir nur auf der Bahn, die ich ihn führen will, so wird der Erde Weh, wenn es ihn auch nicht verschont, ihn doch nie zerdrücken können; denn die Schrift dort oben voll herrlicher und erhebender Kunde verlischt nicht, ja leuchtet desto heller, je dunkler es in diesem Erdentale nachtet."

Er hatte sich erhoben, wie zu neuer Kraft sich sammelnd, bei dem Gedanken an das Werk, das auf ihn wartete. Wirklich, er fühlte sich nicht mehr alternd, wie so oft in der letzten Zeit; spät, aber nicht zu spät war es für diese Aussaat, deren Arbeit selbst den Lohn und die Freude der köstlichsten Ernte in sich trug. Waren nun nicht ihm auch alle Ergebnisse seiner Forschungen, alle mühvoll ersonnenen Instrumente und ihr erlernter Gebrauch doppelt wert, nachdem der Schützling gefunden war, für den alles dies nur eine Vorarbeit werden sollte zu weiterer wissenschaftlicher Erkenntnis? —

Ohne Zweifel, es wird den geneigten Leser zu hören überraschen, aber es bleibt doch wahr und gewiß, daß der in allen Dingen so ernste und bedächtige Magister von solchen Gedanken in sein überdecktes Observatorium

zurückgeführt wurde, nur um die dort aufgestellten Ferngläser, Sextanten und sonst von ihm zur Himmelskunde gebrauchten Werkzeuge im einzelnen zu betrachten; ja selbst über die von seiner Hand mit unendlichen Zahlen, Zeichen und Erklärungen beschriebnen Bücher, die sich da befanden, glitt er hin mit tastenden Fingern, nur um sich all des Reichtums zu freuen, den er für seinen neuen Hausgenossen zu verwerten gedachte; und der schlief doch da unten, ohne noch von den ersten Buchstaben oder der kleinsten Zahl nur träumen zu können!

Nun, das Träumen war eben einmal den Magister angekommen, und weil es ihm ein heiteres Zukunftsbild vorzauberte, so können wir es ihm wohl gönnen, und freuen uns, daß etwas von diesem hellen Traumbilde noch auf seinem Angesichte glomm, als er jetzt aus seinem Turmhäuschen wieder hervortrat. Es verschwand auch nicht bei dem Anblick des Himmels, der sich dem Aufschauenden darbot; aber die Freude, die sich in seiner Miene ausdrückte, ward höher und feierlicher. Denn nun hatte sich der Mond aus dem Dunst erhoben, der ihn näher dem Horizont bisher bedeckt hatte, und goß sein sanftes Licht über den ganzen Himmel und die weite Frühlingserde; die letzten Nebelschleier sanken von seinem Angesicht und schwammen nun als Silberwölkchen, von seinen Strahlen beglänzt, in zierlichen Flocken unter ihm in der grüngoldigen Luft. Da war auch unten die Flur, die sich vor des Magisters Blicken von einem Ende des Himmels bis zum andern ausdehnte, zu neuem Glanze verklärt; denn weithin über die wiesenreiche Ebene waren Nebel aufgequollen, welche Felder und Wiesen, Dörfer und in der Ferne die dunklen Fichtenwälder überdeckten; aber nun glättete sich vor dem aus dem Himmel sich ergießenden Lichte das Dunstmeer und warf den Silberglanz des Mondes zurück, als schwebten des Beschauers Blicke über einem zweiten Wolkenhimmel und er hätte seinen Standort gefunden in der überirdischen Welt.

Entzückt betrachtete der Magister die schlummernde Erde, wie ein Königskind von der Mutter Nacht zu linderem Schlafe in einen schimmernden Mantel eingehüllt, damit nicht einmal der sanfte Strahl der Leuchte dort oben sie blende; dann wandte sich sein Auge nach dem umspannenden Himmelsgewölbe, und überall war's, als schwebten Millionen Lichtfunken in der Luft, durch den Mondstrahl erweckt, einander winkend und suchend.

„Jetzt," sprach er darauf, den Blick emporgerichtet, „strahlt die Morgensonne über dem mare serenitatis, und dir, du immer freundliches Gestirn, wird sie nie verdunkelt; auch nicht vom mare nubium hart dabei. Aber auch unsere von Wolken und Stürmen umkreiste Erde selbst erscheint von dir aus als ein herrlich leuchtender Ball, und was uns den Himmel verfinstert, Nebel und Gewölk, ist dort lieblichste Helle und ewig wechselndes Farbenspiel!"

„Und nur hier auf Erden," dachte er weiter, „samt ihrer Sonne nur eine verschwindende Insel im Ozean des Alls, sollte diese Wunderwelt des Lichts empfunden werden, soweit sich ihm Augen öffnen? Und jene Millionen Sonnen dort, die nur wie ein schwacher Schimmer herniederdämmern, entfalteten ihre von keinem Sterblichen geahnte Strahlenpracht, selbst finster, ins Nichts? Nein, gewiß, unempfunden bleibt kein Quell des Lichts, von glühenden Würmchen bis zu den lodernden Siriussonnen, und das Auge, in dem alles holde Spiel der Farben aufblüht und alle Strahlen aufleuchten, ist Gottes. Er siehet, was ich sehe, und so weit ich

recht sehe, sehe ich mit Ihm und in Ihm; Er siehet aber auch, was kein Mensch sieht noch sehen kann, an allen Orten Seiner Herrschaft, und in Ihm und durch Ihn ist alles sichtbar und freut sich des Lichts; das glänzende Kristall, die bunte Blume, der blinkende Stern."

„Oder," fuhr er in seinem Sinnen fort, „soll der Mensch diesen Geheimnissen nicht nachfragen, deren »Daß« dem Gemüte feststeht, nur weil ihr »Wie« unsern Verstand übersteigt? Aber ist mir dies mein eigenes Sehen weniger unbegreiflich; kenne ich das unbekannte Etwas, das mit Blitzesschnelle von Welten zu Welten dringt und in mir als Licht empfunden wird? Ist's eine Bewegung — was bewegt sich denn und schlägt in mir den Funken des Lichts hervor? Unter all diesen Millionen Sternen schwebt unsere Erde wie ein Stäubchen, und von jedem Punkte des Himmels bringen endlos viele Wellen des Lichts, ohne sich einander zu stören, und wieder in jeglichem Auge sammeln sie sich, in unendlicher Mannigfaltigkeit dasselbe Weltbild zu spiegeln!"

Er hatte sich schon bereit gemacht, seine wissenschaftlichen Mondbeobachtungen, denen er seit Jahren oblag, für diese Nacht zu beginnen; aber er trat vom Fernrohr, das er einzustellen begonnen hatte, wieder zurück, von den letzten Betrachtungen zu stark bewegt. Denn sie führten ihn wieder vor jenes Zukunftsbild, das sich vorhin schon vor ihn gestellt hatte, wie es sein würde, wenn er einst dem Knaben diese Himmelslichter deuten und sein empfängliches Gemüt in den Mitgenuß dieser Lichtwelt führen könnte.

Er horchte die enge Stiege hinab, die in seine Stube, einst des Türmers Gemach, führte.

„Er schläft noch, wie zuvor," sprach er leise zu sich, und fügte dann hinzu: „O, ich möcht' ihn wohl jetzt schlafen sehen!"

Bedächtig schritt er die Stufen hernieder und trat durch die offene, niedere Tür in den Wohnraum. Unwillkürlich wurde da sein Blick nach dem Fenster gelenkt, durch welches in tiefer Mauernische das Mondlicht strömte und auf Diele und Wandgesims sich flimmernd lagerte wie Schnee. Dann aber trat er an die Lagerstatt, die dem Kinde an dem Pfeiler in der Mitte der überwölbten Stube bereitet war. Hierher fand der Mondschein keinen Zutritt, sodaß das Kind im Dunkel lag; doch vermochte des Magisters scharfer Blick das ihm zugewendete Haupt und die über der Bettdecke gefalteten Hände wohl zu unterscheiden.

„Ja," sprach er dann, indem er mit vorsichtigem Finger das braune Haar vom Kindesangesicht zurückstrich, „die Stirne wölbt sich frei und die vorspringenden Augenbogen ziehen sich tief zu den Außenwinkeln herab. Wirklich, ich glaube, Frau Pustermin hat recht, hier wohnt ein lebhafter Geist, und Augen, deren Lider so tief sich senken im Schlaf, pflegen sich wachend weit zu öffnen und haben einen durchdringenden Blick!" —

Aber plötzlich wurden seine Betrachtungen durch die Erinnerung an seinen Bruder unterbrochen (wie kam sie ihm jetzt), an dessen Kinderbett er auch einst so gestanden hatte, und in seinem Gemüt war der Vorsatz, ihm wohlzutun und ihn, den Verwaisten, väterlich zu leiten, dann immer fester geworden, und die Freudigkeit, für ihn zu entbehren und sich zu mühen, hatte sich bestärkt! Ganz so friedlich und so lieblich hatte Gebhard auch geschlummert. Aber der Dank war Verrat gewesen und schnöder Raub! — Drum, Cölestin, nicht wieder die alte Torheit zu bitterer Enttäuschung,

die du zum zweiten Male nicht überwindest! Noch ist's Zeit, bleibe einsam wie bisher und wolle nicht aufs neue den Faden anspinnen, der dir schon einmal zerriß!

Da sah er den Knaben wie von einem glänzenden Traumbilde beglückt lächeln, und vor diesem Lächeln schwand auch die schmerzliche Erinnerung, und Cölestin, wie selbst aus einem Traum erwachend, schämte sich seiner selbstsüchtigen Mutlosigkeit und seines Mißtrauens!

So trat er hin ans Fenster und gelobte Gott, dies Kind nicht fürder zu verlassen, sondern es aufzuziehen als seines, und unterm Gebet wuchs ihm die Zuversicht, es würde ihm mit diesem seinem Werke gelingen. Als er sich darauf wieder zurückwandte, sah er das Kind erwacht und in seinem Bett aufsitzend.

„Willst was, Frieder?" fragte er sanft, näher zu ihm tretend.

„Ach, Vater, bin ich endlich bei dir!" Das Kind rief die Worte im Tone freudigster Gewißheit.

„Und du sollst auch bei mir bleiben," sagte der Magister noch sanfteren Tones als zuvor, „und du wirst mich lieb haben, nicht?"

Er hatte sich zum Knaben niedergebeugt, der liebkosend um seinen Hals die Arme schlang; und eine unnennbare Wonne fühlte Cölestin in seinem Herzen bei der zärtlichen Berührung der weichen Kinderwange.

Dort der breit in die Stube einfallende Mondenschein (für das Kind durch den Pfeiler verdeckt) erinnerte den Magister an die Herrlichkeit des Nachthimmels draußen, und unter der Umarmung selbst ergriff ihn der Wunsch, seinem Pfleglinge diese Pracht zu zeigen und an dem Anblick des kindlichen Staunens darüber seine eigene Freude zu erhöhen.

„Frieder," sprach er, „draußen am Himmel scheint der Mond und alle Sterne so schön."

Das Kind wandte ihm sein Gesicht mit fragender Miene zu. „Weißt du nichts vom Mond und den Sternen?" fragte der Magister weiter.

„'s Mütterlein hat mir 'von erzählt," antwortete das Kind.

„So komm, ich will sie dir zeigen!"

Cölestin trug seinen Schützling zum Fenster, das er öffnete, sodaß das volle Mondlicht das kleine Angesicht überströmte. Mit froher Spannung erwartete der Magister den Freudenausruf der Ueberraschung und blickte unverwandt auf die kindlichen Züge. Wohl sog die kleine Brust mit sichtlichem Wohlgefallen die würzige Nachtluft ein, und die Wangen blühten lieblich in dem Rot des genossenen Schlafes, aber sonst schien des Kindes Seele nicht bewegt.

„Dort oben, Frieder, sieh dort oben," sagte der Magister ermunternd und richtete das Haupt des Kindes höher. O, wie sah er nun das Bild des Mondes glänzen in den großen dunklen Kinderaugen — aber der Knabe blieb still, wie zuvor.

Da ergriff den Magister eine schreckliche Ahnung: er verdeckte mit seiner Hand des Knaben Augen und ließ sie dann wieder vom blendenden Mondlichte bestrahlen. Er sah sie weit offen hinausstarren, aber sie blinkten nicht.

„Um Gotteswillen!" rief Cölestin, „kannst du denn nicht sehen?"

„Sehen!" wiederholte das Kind. „Was ist das? 's Mütterlein hat's mir nimmer sagen wollen, wenn ich danach gefragt hab', und danach hab' ich sie immer weinen hören — und — nun weinst du auch?"

„Blind?!!“ Herber Schmerz durchzuckte des Magisters Herz, und vor tiefem Seufzen konnte er kaum Kraft zu dem Worte finden.

Und er schlich, das Kind auf seinem Arme, vom Fenster hinweg in die dunkelste Ecke seiner Stube. Dort saß er lange Zeit, wie unter einer schweren Last gebückt, ein alter Mann. Zähren auf Zähren rannen ihm die Wangen hernieder, aber sein Jammer war still und er seufzte nicht mehr; nur zuweilen wiederholte er leise mit bebender Lippe: „Blind denn, blind!!“ —

Zwiesel besucht Herrn Grosstorkel

Als Zwiesel (der Held der Geschichte, seines Zeichens Buchbinder) draußen stand, und er sah all die anderen Türen des Arbeiterhauses und die lange Reihe Eisengitterfenster, so ähnlich Kerkergittern, mußte er daran denken, daß der Menschheit Schmerzen und Hoffnungen doch überall den Zugang zum Herzen finden, und welchen Namen sie haben, sprach er zu sich, vergebliche Klebekarten oder wegen verlorener oder gewonnener Königreiche unbrauchbar gewordene Weltkarten, ist am Ende einerlei; nur warum sie so ungleich verteilt sind und das Exempel hienieden so oft nicht aufgeht, ist unserem Witz zu hoch. Nun, dachte er, Karl Leutloff lernt am Ende seines noch, und auch wir, Klippschüler des Lebens, dieses und manches andere Schwere — wenn wir versetzt werden! —

So dachte Zwiesel; aber nun war ihm auch der Mut vergangen, seinem Mahnungsplane weiter zu folgen, und er gab die fernere Benutzung seiner Proskriptionsliste gänzlich auf. Dafür reifte ein größerer Entschluß in seiner Seele: „Ich gehe stracks zu Herrn Großtorkel selber,“ dachte er. „Hat er doch auch bei mir auf Rechnung binden und Papier holen lassen, und davon abgesehen, wenn er von meiner gegenwärtigen Not hört, so hilft er mir gerne und großmütig.“

Mit so hochgeschwellten Erwartungen schritt unser Buchbinder gerades Weges dem blauen Tore zu, vor dem in einem villenartig-großstädtischen Gebäude Großtorkel residierte. Und kein der Spießhagenschen Dinge Kundiger durfte Zwieseln solche Zuversicht verargen. Denn der Hofrat war die Größe der Stadt, so unfraglich und überragend, daß selbst der Bürgermeister und der Richter sie in keiner Weise verdunkelten. Seine Bahn war zu hoch und beschrieb ihre Kreise über allen Parteien, die waren oder werden konnten, ja, es versuchte nicht einmal eine von ihnen, diesen Stern für sich zu gewinnen: man durfte ihn nicht begehren, man freute sich seiner Pracht. Vor kaum vier Jahren war er aufgegangen, dieser Stern, angezogen durch ein in der Nähe unserer Stadt entdecktes Tonlager; und welchen Glanz hatte er alsbald entwickelt, wohltuend, blendend, entzückend!

Wie vom Mädchen aus der Fremde, so wußte man auch von Großtorkel nicht, woher er kam, als er zum ersten Male erschien, um den Spießhagenschen Ton zu besehen und die Spießhagenschen „Verhältnisse“ zu studieren. Auch war seine Spur stets schnell verloren, wie bei der erwähnten Jungfrau, so oft der Hofrat abwesend war. Genug, der Ton hatte die Prüfung bestanden, und Großtorkel war wirklich in Spießhagen eingezogen. Ihm voran schritt das Gerücht von unermeßlichem Reichtum, den er besäße, von großen Unternehmungen, die er ins Leben rufen würde, und von unerhörten Vorteilen, die damit der Stadt in Aussicht stünden.

Das Gerücht, wie die Jahre bewiesen, war im Recht gewesen: Groß-

torkels Unternehmungsgeist hatte sich in glänzender Weise entfaltet, das Spießhagensche Leben atmete sozusagen mit größeren Lungen, seitdem dieser Großtorkelsche Geist hineinblies, und was je die altbürgerliche Wohlhabenheit vermocht hatte, das ward alles durch das glanzvolle Auftreten des Hofrats in Schatten gestellt. Darum erzählte man sich auch Wunderdinge von der Menge seiner Schätze und der Unerschöpflichkeit ihrer Quellen. Er teilte, hieß es, den Reingewinn uralischer Platinbergwerke mit einem englischen Unternehmer, Korallenfischerei betriebe er an der sizilischen Küste mit ungeheurem Gewinn für Rechnung eines regierenden Fürsten, daher hätte er den Hofratstitel; an den einträglichsten Operationen großer Banken wirkte er mit, und sein gewerbliches wie kaufmännisches Genie wagte immer kühn und immer erfolgreich.

Darum konnte es verwunderlich erscheinen, daß er, der auf die Bühne der großen Welt gehörte und auf ihr sich mit solcher Auszeichnung bewegt hatte, nun gerade das „weltverlorene" Spießhagen zum Schauplatz seines Wirkens erkoren hatte. Aber zeigte z. B. Napoleon die Größe seines Genies nicht ebenso deutlich im kleinen Kaisertum Elba, als zuvor im früheren großen von Frankreich; und hatte des Hofrats Scharfblick nicht eben in Spießhagen die glänzendsten Triumphe gefeiert?

Denn wo früher kümmerlicher Bocksbart auf Oedland gewachsen war, da hatte er großartige Tongräbereien mit Anlagen zu Ziegeleien aller Art, Ringöfen und Ofenfabriken mit Dampfbetrieb nach den Anforderungen der neuesten Technik hervorgezaubert und über dreihundert Arbeiter aus dem fernen Osten und Westen angesiedelt, die dort zum Teil mit ihren Familien in schnell aufgezimmerten Baracken hausten.

So war er der Herr und Gebieter eines kleinen Staates geworden. Er regierte ihn von seiner Villa aus, die er nach großstädtischem Muster vor dem blauen Tore erbaut hatte. Schon stand Zwiesel am schmiedeeisernen Gitter und sah vor sich die etwas ansteigende Rasenfläche mit dem Springbrunnen in der Mitte und dem Ziergesträuch und Baumgruppen zu beiden Seiten. Jetzt allerdings hatte der Herbst das Grün des Teppichs bereits stark gebleicht und dem Gebüsch Blüten wie Blätter abgestreift, sodaß auch die Wasserkunst melancholisch zu plätschern schien, und ihre Tropfen fielen nicht auf Blumenbeete, sondern auf welkes Laub.

Aber unserm Heinrich war gar nicht melancholisch zu Sinnen, wenn ihm freilich auch beim Anblick des großen vergoldeten Doppel-G (denn Gustav war Großtorkels Vorname) über dem Tore ein gelinder Schauer des Respekts durch die Seele ging. Denn so großmächtig der Hofrat als Kapitalist und Arbeitgeber war, so sehr ragte er auch als Volksfreund über andere Menschenkinder hervor. Das Volkswohl zu heben, an der Besserung der gesellschaftlichen Uebel zu arbeiten, das war seine Leidenschaft, seine Schwärmerei, das Endziel seines Mühens und Strebens. Eben deswegen hatte er die Annahme städtischer Aemter, so dringend sie ihm angetragen worden waren, stets abgelehnt; er dürfte seinem Wirken die Schranken äußerer Verpflichtungen nicht ziehen lassen, war von ihm erklärt worden, und dies sein Wirken gehörte der brennenden Frage der Gegenwart, der sozialen, und für dies müßte er frei bleiben. Demnach hatte er Vereine und Veranstaltungen verschiedenster Art gegründet, die alle zur Förderung des vierten Standes bestimmt waren, die von ihm ihr Leben empfingen, die er leitete und an denen er teilnahm, als wüßte er nichts von dem erhabenen

und gewaltigen Großtorkel, dessen Größe doch gerade bei solcher Gelegenheit seines unscheinbaren Sichbewegens unter dem Volke um so erkennbarer hervorleuchtete. In solchen Versammlungen hatte auch Zwiesel ihm wiederholt nahe sein dürfen: denn kein Arbeitnehmer des Hofrats — und welcher von den kleinen Leuten war es nicht oder wünschte es nicht zu werden — unterließ es, den Großtorkelschen Vereinen sich anzuschließen oder in den von ihm geleiteten Versammlungen zu erscheinen. Da hatte denn unser Buchbinder den von uns geschilderten Eindruck des großen Mannes und Volksfreundes auch empfangen, allerdings nur mehr einen allgemeinen und unbestimmten Eindruck, aber doch den, daß Großtorkel ein sehr großer Volksfreund wäre.

Jetzt war er im Begriff, eine Probe davon im besonderen zu erhalten. An der Taxushecke vorüber, die den Eingang zur Villa vom Vorgarten trennte, gelangte er in eine geräumige Vorhalle.

„Was er wünschte."

Er möchte Herrn Hofrat sprechen.

Ob er ihn persönlich zu sprechen wünschte. Ja, persönlich. Ein Zuschlagen der Glastür; eine Pause des Wartens, dann der Bescheid: Herr Zwiesel möchte heraufkommen.

Als er die ihm angewiesene Tür geöffnet hatte, fand er im Zimmer, in das er eintrat, zwar den Spießhagenschen Großindustriellen selber nicht anwesend, doch ward ihm dafür ein vorläufiger Ersatz in dem Anblick eines Bildes, das den Hofrat in Lebensgröße darstellte. Es hing, ein gutes Stück der Wand bedeckend, über dem Sofa und war ein pompöses Bild. Vielleicht hatte es der Hofmaler des kleinen Fürsten gemalt, für dessen Rechnung Großtorkel an der sizilischen Küste nach Korallen tauchen ließ. Wenigstens zeigte jeder Pinselstrich diejenige Begeisterung, die ein Hofmaler einem Hofrat schuldig ist. Das Bild stellte Großtorkeln als Kenner und Pfleger derjenigen Kunst dar, der seine Zeit und Liebe angehörte, soweit er nicht von seiner volkswirtschaftlichen Wirksamkeit in Anspruch genommen war. Es war die Musik, und wenn es nicht ein zu elendes Wortspiel wäre, so sagten wir: Der Hofrat formte nicht bloß in Ton, sondern auch in Tönen. Zwiesel, wie er das Bild betrachtete, konnte ja davon nichts wissen: aber Großtorkel war sich sogar einiger Aehnlichkeit mit Richard Wagner in Gesicht und Gestalt bewußt, die auch der Künstler richtig herausgefühlt und stilvoll gesteigert hatte.

Während Zwiesel sich aufmerksam in die Betrachtung des Künstlers versenkte, das Notenheft bewunderte, das der Gefeierte in der Hand hielt, und die hoheitsvolle Stellung, mit der er sich auf das geöffnete Pianoforte stützte, so vernahm er Stimmen aus dem Nebenzimmer. Großtorkel sprach drinnen; er hielt eine Art Vortrag; er hielt gerne welche, und diesmal einen von seinem Zuhörer sehr gewünschten.

Denn eben heute hatte ein Interviewer in der Villa vorgesprochen, Korrespondent einer Zeitung, die das soziale Thema vor ihren Lesern in gediegener und vielseitiger Weise behandelte. Auch das Wirken des Besitzers der Spießhagener Tonwerke war ja in der Oeffentlichkeit nicht unbemerkt geblieben, und die betreffende Redaktion fühlte die Pflicht, näheres über die Person und die Prinzipien des bedeutenden Mannes dem Publikum mitzuteilen. So war denn Herr Blase nach Spießhagen entsandt worden: ein junger Literat hervorragenden Geschicks. Er saß jetzt Großtorkeln

gegenüber auf einem Plüschsofa, nachdem er vom Fabrikherrn bereits durch die Anlagen der Tongräbereien draußen geführt worden war. Blase saß auf dem blauen Sofa ebenfalls in Blau, nämlich im blauen Radfahrerkostüm. Denn auf dem Rade war er gekommen, und auf dem Rade wollte er noch heute wieder heim; arbeitete er doch mit seinem Rover ebenso geschwind und gewandt wie mit seiner Feder und durfte die gegründete Hoffnung hegen, mit dieser ebenso schnell vorwärts zu kommen wie mit jenem. Wirklich machte ihn auch sein Rad der Redaktion sehr schätzbar: rollte es ihn nicht auch in entlegene Winkel des Landes, wie zum Beispiel nach Spießhagen?

Herr Blase war außergewöhnlich lang und dürr: Eigentümlichkeiten, die durch die von seiner Fahrkunst geforderte Tracht noch besonders zur Geltung gebracht wurden. Sie war genau vorschriftsmäßig, nur daß die Manschette seiner linken Hand etwas stark übers Maß ging. Aber sie diente ihm als Diarium, Portefeuille und Notizbuch. Selbst im Fahren wußte er sie dazu zu benutzen. Auch jetzt kritzelte er auf das gestärkte Wäschestück; denn Großtorkel redete.

„. . . Unser Volk ist wirtschaftlich unmündig: das ist der Punkt." So schloß er seinen Vortrag.

„Und was halten Sie von unserem gesetzgeberischen Vorgehen auf dem sozialen Gebiete?" fragte der Reporter, an seiner Manschette ein wenig schiebend, um eine noch unbeschriebene Stelle zu finden . . . „von der Unfallversicherung, der Alters- und Invalidenversorgung?"

„Alles schön und gut," erklärte Großtorkel, „und ferne sei es von mir, den großen Zug zu verkennen, der in diesen Einrichtungen zu spüren ist; aber, mein werter Herr, die Heilsamkeit all dieser Dinge ist an eine Bedingung geknüpft, ohne die unsere gesellschaftlichen Zustände unrettbar dem schleunigen Untergange entgegentreiben, und diese Bedingung ist: die wirtschaftliche Mündigkeit des Volkes."

Blase fing diese Worte wie einen Leckerbissen des Geistes auf, und sein Stift raschelte.

„Ihr messen Sie eine große Wichtigkeit bei?" fragte er dann, aufs neue die Bleifeder ansetzend.

„Mein teuerer Herr," antwortete der Hofrat in seinem Polstersessel sich aufrichtend, „soll ich die soziale Not der Gegenwart auf den kürzesten Ausdruck bringen, so sage ich: Das Volk ist wirtschaftlich unmündig — theoretisch und praktisch unmündig; daraus folgt" — er lehnte sich wieder zurück und spreizte mit ausgestrecktem linken Arm Daumen und Zeigefinger — „die kürzeste Formel für Lösung der sozialen Frage ist: Das Volk werde zur wirtschaftlichen Mündigkeit erzogen! Da, da setze man den Hebel an, da bemühe sich der Staat! Um das weitere ist mir dann nicht bange."

„Außerordentlich, außerordentlich," murmelte Blase, wieder an seiner Manschette drehend.

„Das ist denn auch der Schlüssel," erklärte Großtorkel weiter, „zum Verständnis meiner Bestrebungen, wie unbedeutend sie übrigens sonst erscheinen mögen. Fragt man mich: Was beklagst du?, so antworte ich: Die wirtschaftliche Unmündigkeit des Volkes; fragt man ferner: Was willst du?, so antworte ich: Sie heben; fragt man endlich: Was hoffst du davon?, antworte ich: Alles. — Dies ist mein Bekenntnis."

Großtorkel erhob sich, und der Korrespondent der „sozialpolitischen Wache" auch. Er schob seine Manschette unter den gestrickten blauen Aermel zurück und äußerte einige entzückte Dankesworte, die der Empfänger mit würdevoller Bescheidenheit entgegennahm.

Inzwischen waren sie beide zur Tür gelangt, die ins Wartezimmer führte. Der Hofrat öffnete sie und erblickte den wartenden Zwiesel, während Blase vor dem Bilde verwundert Halt machte. „Auch Musiker?" fragte er. Großtorkel antwortete lächelnd: „Ein wenig" und wandte sich zum Buchbinder, der sich mit der Mütze in der Hand grüßend verneigte mit der ganzen Befangenheit, wie sie bei der ersten sonderlichen Begegnung mit dem ausgezeichneten Manne natürlich war. An Großtorkel war vieles geheimnisvoll, auch sein Alter: ob er dreißig, vierzig, fünfzig oder mehr Jahre zähle, sah ihm niemand an. Der Zeit, die doch sonst eine gute Runzelmalerin ist, schien es mit ihm gegangen zu sein, wie es den Zeichnern mit den Bildern von älteren Damen und Herren in Modejournalen zu gehen pflegt: trotz der größten Mühe, die Herrschaften alt darzustellen, geraten sie zuletzt doch immer wieder jung und schön. Darüber wundern sich dann die liebenswürdigen Zeichner selber, wie sich auch Zwiesel wunderte, als er vom Spießhagener Stern in so ungetrübtem, jugendfrischem Glanze sich anstrahlen sah.

„Ah, Meister Zwickel, wenn ich nicht irre!" äußerte der leutselige Hofrat mit ermunternder Freundlichkeit.

„Zwiesel, Buchbinder Zwiesel, wenn Sie erlauben," sagte der Angeredete höflich.

„Ach ja, richtig — und was führt Sie zu mir, mein Lieber?"

Zwiesels Redegabe war wohl nicht sehr bedeutend: doch trug er seine Anliegen in wirklich kümmerlicher Weise vor: denn er stockte elend, wiederholte und verbesserte sich oft, kurz: redete so verlegen und verwirrt, daß der Radfahrer mehrmals vom Bilde weg nach ihm hinsah und Großtorkel ebenso viel Scharfsinn wie guten Willen bewies, daß er Zwiesel überhaupt verstand. Dennoch wollen wir vom Buchbinder wegen dieser seiner verfehlten Leistung als Redner nicht allzu gering denken; denn wer weiß, ob nicht etwa selbst Cicero mit seinen schönsten Perioden verunglückt wäre, wenn er mit seiner Kunst nach zwanzig Mark hätte zielen müssen? Wenn's einer um zwanzigtausend tut, wie der römische Musterredner, dann ist's was anderes.

„Sie sind augenblicklich ganz ohne Barmittel?" fragte Großtorkel, als Zwiesel ausgeredet hatte.

„Ich habe wirklich nichts mehr, rein gar nichts."

„Wir stehen vor dem Winter," erklärte der Volksfreund, „sind Sie mit dem nötigen Feuerungsmaterial versehen, mein Lieber?"

Zwiesel verneinte.

„Haben Sie schon für den erforderlichen Vorrat von Kartoffeln gesorgt?"

Zwiesel schüttelte den Kopf.

„Für Bohnen, Erbsen und dergleichen — ?"

Zwiesel schwieg.

„Wovon wollen Sie dann leben?"

Zwiesel zuckte mit den Schultern, um auszudrücken, daß er das zurzeit selber noch nicht wüßte.

„Hm," brummte Großtorkel und zog die Augenbrauen zum Zeichen

seiner Mißbilligung in die Höhe. „Da müssen Sie aber Ihren Etat auf eine mir unbegreifliche Weise überschritten haben?"

„Bitte um Entschuldigung," fragte Zwiesel verlegen lächelnd — „was?"

„Nun, Ihren Etat, Ihren Wirtschaftsetat," erklärte der Volksfreund etwas ungeduldig.

„Ach, lieber Gott," Zwiesel sprach die Worte ebenso zu sich wie zu seinem Examinator, „was würde mir der Etat nützen! Unsereiner weiß oft von einer Woche zur andern nicht, wovon er leben soll!"

Großtorkeln als praktischen und ebenso theoretisch regsamen Nationalökonomen fing die Sache an interessant zu werden. Er fühlte dem Buchbindermeister gegenüber wie etwas von jenem erhabenen wissenschaftlichen Vergnügen, das geübte Vivisektoren vor ihren Versuchsobjekten zu empfinden sich rühmen. Er nahm also gleichsam die benötigten Werkzeuge seiner Untersuchungsmethode zur Hand und forschte weiter.

„Sie wollen doch nicht sagen, lieber Zwiesel, daß Sie so in das Wirtschaftsjahr hineingehen ohne irgend einen Plan, eine Berechnung, eine Gegenüberstellung der zu erwartenden Einnahmen und der danach zu bestimmenden Ausgaben?"

„Leute, wie wir," sagte Zwiesel, „wissen vorher niemals, was einkommen wird, — und mit den Ausgaben . . . die langen doch niemals hin und nicht her; na, Herr Hofrat, da ist man froh, wenn man sich so von einem Monat zum anderen durchdrückt."

Da wir doch einmal einen Roman schreiben, so muß uns auch ein gelegentlicher Gebrauch der Romansprache gestattet sein. Und so sagen wir denn: Großtorkels immer jung gebliebenes Antlitz „leuchtete auf" bei dieser Zwieselschen Erklärung, wie wenn der Physiolog den Nerv gefaßt hat, den er suchte. „Herr Blase," rief er dem Interviewer zu, der sich sogleich von dem Bildnis ab- und den Zwiesprache Haltenden zuwandte, „bitte, hören Sie und erinnern Sie sich an das, was ich Ihnen sagte — »ö k o n o m i s c h e U n m ü n d i g k e i t«." —

Der junge Literat bezeugte durch mehrmaliges Nicken, daß er sich das bedeutende Wort wohl gemerkt hätte, und zupfte zum Ueberfluß an seiner Manschette, auf der es auch schwarz auf weiß geschrieben stand.

„Das heißt aber nicht wirtschaftlich existieren, mein Werter," sagte der Hofrat zu Zwieseln, „das heißt vielmehr: noch im Zustande ökonomischen Vegetierens sich befinden."

„Anders machen wir's alle nicht," meinte der also Belehrte, in das Futter seiner Mütze sehend, die er in der Hand hielt; denn der Gedanke an die jetzt zu erlangenden zwanzig Mark nahmen ihm den Mut zu deutlicherem Widerspruch.

„Darum kommt ihr auch zu nichts," erklärte der Volksfreund mit erhöhter Stimme, „werdet zu nichts kommen, und alle euch zugewandte Hilfe wird vergeblich bleiben, solange ihr nicht fühlt, daß dieser euer Mangel an vorausschauender Berechnung, dieses vertrauensselige und leichtsinnige Hinleben der tote Punkt ist, den keine Arbeit des sozialen Systems überwinden kann."

— Toter Punkt . . . Herrn Blase schien dieser Ausspruch sehr bedeutend, und er fand für ihn auf seiner Manschette noch ein Plätzchen.

„Werdet m ü n d i g, Kinder," rief Großtorkel, „werdet m ü n d i g," und führte dabei mit ausgestrecktem Arm eine Bewegung aus, wie wenn

er mit voller Hand den kostbaren Samen dieser Mahnung in die Herzen des bedürftigen Volkes streute.

Jetzt faßte auch Zwiesel neue Zuversicht. „Würden Sie nun wohl so gut sein, Herr Hofrat . . .“ begann er. Doch er kam nicht weiter. Großtorkel unterbrach ihn:

„Ihnen jetzt aus der Verlegenheit helfen, aus der Klemme des Augenblicks, um Sie morgen oder übermorgen einer neuen gleich unvorbereitet zu überlassen? Das verlangen Sie nicht von mir, mein Lieber! Alles, was Sie wollen, aber das nicht. Denn es wäre Verleugnung meiner volkswirtschaftlichen Grundlehre, Untergrabung meiner Prinzipien, Abfall von ihnen. Statt die ökonomische Mündigkeit fördern, hieße das: die Unmündigkeit stärken und zu ihr verlocken. — Nein, Meister, ich bezahle jetzt Ihre Rechnung nicht, merken Sie wohl: aus Prinzip nicht; aber als Ihr Freund, Ihr Ihnen wirklich wohlwollender Freund“ — er langte in die Tasche — „hier sind zwei Mark, die können Ihnen zur Erringung einer wirklichen wirtschaftlichen Existenz nicht hinderlich sein — die aber müssen Sie erringen, Sie müssen's, Zwiesel — und wirtschaftlich mündig werden.“

„Außerordentlich, außerordentlich,“ murmelte der Korrespondent der sozialpolitischen Wache, während der Buchbinder unter solchen Worten das Zweimarkstück empfing und entlassen ward.



Rundschau



Literatur

Der Arbeiter Fischer ist gestorben

Wie sehr sein Buch etwas Ausnahmemäßiges war, das haben die Versuche seiner Arbeitskollegen, es ihm nachzumachen, inzwischen bis zur Augenfälligkeit erwiesen. Das ebenfalls von Goehre herausgegebene Buch des Arbeiters Bromme ist rein stofflich viel wechselreicher und interessanter; aber wie ganz und gar bleibt das eine Notiz, die man macht, wenn man aus irgend einem Grunde den Stoff der beiden Bücher vergleicht! Wie ganz und gar nicht ist es ein unmittelbares Gefühl, das das Buch selbst übermittelt! Man muß um der Kultur willen auch dem Brommeschen Buche viele Leser wünschen. Denn ob man nun für oder gegen die Sozialdemokratie stimmt, so ist es gut, sie auch menschlich kennen zu lernen, zu erfahren, wie sich die Dinge und Zustände, auch etwa die Mittel, die man gegen ihre Partei anwendet, psychologisch in den Köpfen der Arbeiter darstellen. Für die Kultur ist jeder Kampf gut, der mit Verständnis und gutem Willen, aber keiner, der mit blindem Fanatismus geführt wird. Solche kulturgefährliche Verständnislosigkeit muß man bekämpfen, wo man sie findet und bei den „Gebildeten“ schärfer als bei den andern. Dazu ist das Brommesche Buch sehr geeignet: es zeigt einen modernen, in der sozialdemokratischen Agitation aufgewachsenen Arbeiter, der nicht hetzt, sondern sein Leben erzählt, aber allerdings dabei alles von unten sehen lehrt. Goehre hat ihm den guten Rat gegeben, die Erzählungsweise des Fischerschen Buches zum Muster zu nehmen, und es ist zu vermuten, daß er ihm die Handschrift etwas durchgebessert hat. Nach der ganzen Art des Buches zu schließen, würde man eigentlich schlimmere Entgleisungen erwarten müssen, als sich finden. Was davon übrig geblieben ist, zeigt doch die

Richtung. „»Den Himmel stürmen wir nicht,« sagt der alte Horaz." Eine sehr charakteristische Vorliebe für Fremdworte. Man bekommt den Eindruck des Losgerissenseins von der Natur und des vergeblichen Sich-streckens nach Kultur. Das nächste natürliche Empfinden genügt nicht mehr, und ein grader Weg in ein höheres Gefühlsleben öffnet sich nicht. Der Charakter der Unsicherheit, der Wurzellosigkeit. Wir leben in einer Kultur, in welcher alle höheren Ideen und Ideale fremdsprachig sind. Wer sich innerhalb unserer Kultur in einer höheren Welt des Fühlens und Nachdenkens bewegen will, bedarf nicht nur des inneren Aufschwunges, des starken inneren Durchlebens seiner Erfahrungen, sondern er muß, um sich ausdrücken zu können, die Technik einer langen „rein formalen" Bildung sich aneignen. Hier erst ist das Kulturelement, das alle sozialen Unterscheidungen so schwer überbrückbar macht. Für unsere Kultur ist vielleicht die wichtigste Aufgabe, um welche sich alle anderen unbewußt und halbbewußt drehen: eine natürliche Idealbildung! Ein natürlicher Aufstieg vom einfachsten Empfinden bis zur höchsten und zartesten Gefühlsbildung.

Vielleicht läßt der neue Zustand, der Zustand des Rufens, Sammelns, Schreiens, Kämpfens ein Kunstwerk noch nicht zu, — das Kunstwerk des dämmernden Bewußtseins, eines großen Leidens und eines ersten Gefühles davon hat der Arbeiter Fischer geschrieben. Wo es in dem Brommeschen Buche zappelt und schreit, da ist bei ihm, der weder die gewöhnliche Schulbildung, noch die Parteibildung der Sozialdemokratie genossen hat, die große einförmige, majestätische Ruhe. Es ist, als träte das Leben selbst und das Schicksal an einen. Und es ist nicht wahr, daß das Leben tanzt. Oder vielleicht tut es das doch? Vielleicht tanzt es für den einen und bellt für den andern, und erst für den dritten schreitet es, langsam und feierlich, und wir nur sind es, die dem einen Beifall klatschen, mit dem andern uns entrüsten, aber den dritten lieben . . .?

Und das ist allerdings das Gefühl, das man dem Arbeiter Fischer gegenüber bald und stark empfindet.

Er schildert im ersten Bande seines Buches einmal, wie er nach einem durchhungerten Tage spät abends in eine Familie kommt, die ihm zu essen gibt und ihn dann befragt. Diese Schilderung möge unseren Abschiedsgruß an ihn bilden, denn ganz unübertrefflich gibt sie in seiner schlichten echten Sprache den Eindruck, und die Stimmung, welche sein Buch uns hinterläßt, und mit der wir ihm nachschauen nun, wo er scheidet:

„Da erzählte ich alles, wie ich war nach Reuß gekommen, und was ich heute alles erlebt hatte, und waren alle mäuschenstill und hörten mir zu, und als ich zu Ende war, mochte es wohl etwas spät sein, und standen alle auf und sahen alle fröhlich aus, und sagten wenig und gingen gleich weg, und wie sie gingen, wünschte mir jedes gute Nacht." **Bonus**

Max von Eyth

hat kürzlich seinen 70. Geburtstag gefeiert. Vielleicht hat es mancher dem Kunstwart verdacht, daß er nicht mit unter den zahlreichen und zum Teil recht begeisterten Gratulanten war. Wir schätzen den hochverdienten Mann auch als Schriftsteller durchaus nicht gering, nur schien es uns nicht angebracht, ihn als Dichter im besonderen Sinne zu feiern, während wir uns doch für die Auswahl der Gedenktage, an die wir erinnern, eine solche Beschrän-

kung auferlegen müssen. In den Büchern Eyths steckt eine frische Lebenszuversicht, ein freundlicher Humor, viel selbständige Beobachtung mit eigener Deutung und sehr viel Klugheit und Welterfahrung. Wo er diese guten Eigenschaften anspruchslos in Plaudereien und fesselnden Erlebnissen zum besten gibt, unterhält er, und nicht nur durch den Stoff. Dichten aber heißt, aus neuen Tiefen ursprünglich Erschautes ans Licht fördern, und eben das geht nach unserm Gefühl über Eyths Kraft. So können wir denn auch seinen Roman „Im Kampf um die Cheopspyramide" nur episodenweise schätzen. Mit Eyths andern Büchern sieht es ähnlich aus. Im übrigen gönnen wir ihnen nicht nur die Anerkennung, die sie finden, sondern wir wünschen sie ihnen auch unserseits. Vor allem in den Kreisen unsrer reifenden Jugend, die hier den ziellosen Drang in die Ferne festigen und den dämmernden Horizont klären lernen kann, aber auch bei reifen Männern und Frauen, die nach beruflicher Arbeit in guter Gesellschaft angeregt ausruhen wollen. Mit echter Dichtung verwechseln kann aber Eyths Schriften unsres Glaubens nur, wer die ganz andersartigen Offenbarungen poetischen Schauens noch nicht in ihrem eigentlichen Wesen genossen hat.

Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur

gibt Adolf Bartels soeben neu heraus (Leipzig, E. Avenarius). Wir haben es nicht zu besprechen, sondern nur anzuzeigen. Es ergänzt seine eigene, aber auch jede andere deutsche Literaturgeschichte durch Bücherangaben und Lebensnachrichten, und will vor allen Dingen „Lernbuch" sein. Für die ältere Zeit konnte Bartels besonders den „Grundriß" von Gödeke zu Rate ziehen, für die neuere von 1830 ab hat er fast überall Eigenbau liefern und jedenfalls das vorhandene Material kritisch genau sichten müssen. Er bittet seine Kritiker, statt unfruchtbar zu mäkeln, an der weitern Ausgestaltung des Buches *mitzuarbeiten*; dann, meint er, „hätten wir in zehn Jahren wahrscheinlich ein in seiner Art vollkommenes Werk, das den Gödeke zwar nicht ersetzte (was ja auch gar nicht die Absicht ist), aber Tausenden von Minderbemittelten, vor allem den Studierenden, die Möglichkeit böte, viel Notwendiges rasch und bequem zu lernen. Das wäre doch sicher etwas".

Theater

Vom Dilettanten

Wer aus dem Drama eines Dilettanten kommt, fragt sich wohl händeringend: „Wie war es möglich, daß der Mann uns wieder mit diesem Motiv kommen konnte?" Mit dem Noramotiv beispielsweise, das von einer ganzen Schar von Dilettanten behandelt worden ist, nachdem Ibsen es wirklich schon in der gründlichsten Weise abgehandelt hatte. Man begreift nicht, daß einer, der so wie so nichts kann, nicht wenigstens den Vergleich mit Ibsen scheut und meidet. Man verzweifelt daran, an die einfachste Klugheit zu glauben, wenn man sieht, daß er Dinge in die Hand nimmt, die ihm auch bei zehnmal größerer Begabung im Schatten des großen Beispiels gar nicht gelingen könnten. Man fragt, warum er nicht wenigstens etwas anderes wählte, wenn er schon durchaus schreiben wollte. Die Frage beantworten heißt aber, die Psychologie des Dilettantismus schreiben.

Es liegt im Wesen des Dilettantismus, daß er mit seinen geringen Mitteln das dümmste tut, was er tun kann. Es liegt in seiner Art, seinem Schicksal, seinem Fluch. Der Dilettant hat keine unmittelbaren Beziehungen *zum Leben selber*; es besteht

keine direkte Leitung vom Leben zu ihm; er steht nicht im Banne der Welt, er steht im Banne der Kunst — andrer. Er sieht zunächst nichts in der Welt, was ihn zum Gestalten zwänge. Wenn er aber die Nora gelesen hat, sieht er mit einem Schlage überall Nora-Schicksale, sowie man die Natur viel malerischer sieht, als je zuvor, wenn man aus einer Gemäldesammlung kommt, in der man wertvolle Landschaftsbilder gesehen hat. Wenn er aber die Nora-Schicksale des Lebens sieht, werden die Empfindungen wach, die Henrik Ibsen mit der wirklichen Nora in ihm geweckt hat, und er fühlt sich zum „Schaffen" gedrängt. In der Wärme der Empfindungen, die ihm Henrik Ibsen gegeben hat, verwechselt er die Beobachtungen, die ebenfalls von Ibsen stammen, mit eignen Beobachtungen, schreibt sie nieder und schreibt dann notwendigerweise die Nora zum zweiten oder, wenn man seine dilettantischen Vorgänger mitrechnet, zum 25. Mal. Das ist der psychologische Prozeß, und mithin liegt es im Begriff, daß der Dilettant bereits vorhandene Kunstwerke wiederholen und abspiegeln muß.

Der Künstler dagegen erhält unmittelbar aus dem Leben den Zwang zum Gestalten. Und eben, weil somit das Leben selber durch ihn schafft, hat er auch die Fähigkeit des Gestaltens. Wenn durch den unmittelbaren Lebenszwang der erste Schritt getan ist, muß der zweite mit Notwendigkeit folgen. Die Natur ist ihren eignen immanenten Gesetzen untertan, so gut wie wir es alle sind. Sie kann Abnormitäten nur schaffen, wenn der erste Schritt bereits ins Abnorme ging; sie kann sich niemals widersprechen. Auf das V folgt stets das W, das ist so die Ordnung im Abc. Und nicht nur im Abc der Fibel, sondern auch in dem tiefen Abc der Welt, um das sich die besten Köpfe der Menschheit mühen, ohne es je völlig zu ergründen. Darum ist der durch Lessing berühmte „Raffael ohne Hände" zwar eine brillante Redefigur, aber nichts weiter. Wer die Augen Raffaels hat, hat auch seine Hände. Die Natur kann das eine nicht schaffen, ohne daß sie das andre schaffen *muß*. Wäre es anders, müßte man die Natur für einen Folterknecht halten. Der Umstand also, daß keine unmittelbaren Beziehungen zum Leben vorhanden sind, ist das begriffliche Zeichen des Dilettantismus. Seine Dichtungen stammen aus der Literatur; seine Bilder aus der Malerei usw. Das gilt von seinen Produkten allen; vom polierten Epigonentum bis hinab zu den hilflosesten Versuchen. Wenn dieser Umstand aber das *begriffliche* Zeichen ist, also nicht ein beliebiges Merkmal, sondern das *wesentliche*, muß es auch in allen Lebensäußerungen des Dilettantismus, wie vielfältig sie auch sein mögen, zu finden sein. Man muß also die vielfältigen Lebensäußerungen, die durch die Erfahrung bekannt sind, heraufbeschwören und in ihnen allen jenes begriffliche Zeichen als den eigentlichen treibenden Grund nachweisen können. Mit andern Worten: der theoretische Satz muß sich praktisch erhärten lassen. Versuchen wir's.

Wenn das Befruchten männlicher Art ist, muß der Dilettantismus *weiblich* sein, da er auf das Befruchtetwerden durch die Kunst andrer wartet. Das ist er aber so sehr, daß sogar, im äußerlichsten sexuellen Sinn, das Heer der weiblichen Dilettanten das der männlichen bei weitem überwiegt. Nun wissen wir aber, schon weil es so oft und aufdringlich gesagt wird, daß im Mann weibliche und im Weib männliche Elemente stecken können.

Im männlichen Dilettanten nun steckt immer ein weibliches Moment. Einen Dilettanten, der etwa einen starken männlichen Willen hätte, habe ich nie gesehen, und ich vermag ihn mir auch in der Phantasie nicht vorzustellen; er scheint mir organisch nicht möglich zu sein. Indessen mag das alles mehr nebenher gesagt sein, mehr um der Vollständigkeit halber, als um der Wichtigkeit. Der Dilettantismus zeitigt Erscheinungen, die für unsern Zusammenhang interessanter und wesentlicher sind. Beispielsweise den völligen Mangel an Selbstkritik und die daraus folgende Unbelehrbarkeit des Dilettanten, nebst seiner entsetzlichen Selbstgefälligkeit.

Kleist hat in einem Moment ungeheuerlicher Selbstkritik ein Drama vernichtet, dessen erhaltene Reste noch zur Ehrfurcht zwingen. So lieblos und hart verfährt kein Dilettant mit seinen Kindern. An zärtlichen Vatergefühlen übertrifft er Kleist, Shakespere und Aeschylos zusammengenommen. Der künstlerische Katzenjammer, die Verzweiflung nicht nur an der eigenen Kunst, sondern an der Kunst überhaupt, kennt er schon gar nicht. Wenn ihm einmal nichts gelingen will, schiebt er die Verantwortung auf seinen Beruf, auf seine Frau, die ihn nicht „versteht" (du lieber Gott!), auf sein Milieu, kurz auf alles Lebendige und Leblose des Weltalls; niemals aber kommt ihm der Gedanke, daß es etwa mit seinem Talent hapern könnte. Man könnte einen Witz machen und fragen: „Wie sollte er die Schuld bei seinem Talent suchen, da er ja gar keines hat?", aber damit hätte man das Problem nur eskamotiert, nicht gelöst. Die wirkliche Antwort liegt — im Kern — in unserem Begriff des Dilettantismus.

Der wirkliche Künstler hat den Blick ins Leben, der ihn zum Schaffen zwingt; er steht im Banne der Welt. Wenn er aber ins Leben blickt, kann ihm unmöglich verborgen bleiben, daß die Kunst nur ein Faktor des Lebens ist neben manchen andern; es kann ihm unmöglich verborgen bleiben, daß es Faktoren gibt, die viel elementarer, stärker und gewaltiger sind, als der künstlerische; es kann ihm schließlich nicht verborgen bleiben, daß alles menschliche Tun — auch das Denken Schopenhauers und das Dichten Shakesperes — nur ein aufglimmendes Licht ist in dem ewigen Dunkel der Unendlichkeit. Er kommt zu der Erkenntnis von der Richtigkeit der Kunst im allgemeinen und kann somit den Gedanken von der Richtigkeit der eignen Kunst denken, ohne sich selber zu negieren, obgleich nach Hebbels treffendem Wort kein Mensch eines Gedankens fähig ist, der ihn selbst aufheben würde. Der Dilettant aber hat — künstlerisch — keine Beziehungen zum Leben selber, sondern nur zur Kunst anderer; diese Beziehungen sind die wesentlichsten seines persönlichen Daseins. Er lebt nicht unmittelbar von der Welt, sondern von der Kunst und somit muß er ewig in einer grenzenlosen Ueberschätzung der Kunst befangen sein. Er kann die allgemeine Kunst nicht negieren und damit auch nicht die besondere eigne. Es kann niemand an der eignen Kunst verzweifeln, der nicht Talent genug hat, an dem ganzen Plunder zu verzweifeln. Alles andere ist Flausenmacherei, der wir nicht über den Weg trauen dürfen. Es sei denn, daß der Verzweiflung sofort ein ehrlicher Selbstmord folgte. Dann aber wäre der Satz Hebbels erst recht nicht aufgehoben, sondern bewiesen.

Erich Schlaikjer

Musik

⑥ Was sagt uns das Liszt-Museum?

Nicht nur einzelne Individuen,

auch eine Gemeinschaft von Menschen, ein Volk, ja die Menschheit kann ein „Gewissen“ haben. Dieses böse Gewissen früheren Sünden und Unterlassungen gegenüber, zugleich aber auch das edle Bestreben nach dankbarer Heldenverehrung äußert sich in unserer Zeit unter anderem darin, daß wir uns auf alle mögliche Weise bemühen, Menschen, die auf irgend einem Gebiete Bedeutendes leisten oder leisteten, namentlich solchen, die es schwer hatten, die Märtyrer ihrer Ueberzeugung waren, gerecht zu werden durch Biographien, Neuausgabe und Aufführung ihrer Werke, Denkmäler, Stiftungen und Vereine mit ihren Namen und Museen mit ihren Erinnerungen. Natürlich arten diese Bestrebungen manchmal dahin aus, daß auch für recht kleine Leute ein Verein gegründet und die Presse mobil gemacht wird, während erfreulicherweise auch das Gegenteil eintritt, wie bei den Hugo Wolf-Vereinen, die sich allmählich auflösen, da sie ihre schöne Aufgabe, Wolf diejenige Beachtung zu erringen, die er leider bei Lebzeiten nicht in verdientem Maße genoß, nahezu gelöst haben, während bei der Tiefe und Vielseitigkeit großer Geister, wie Bach, Goethe, Wagner usw. die Fruchtbarkeit einer in ihrem Geist und Namen wirkenden Gesellschaft noch lange nicht erschöpft ist.

Die sichtbaren, gegenständlichen Erinnerungen werden gern in Räumen aufbewahrt, die von dem dahingegangenen Geisteshelden bewohnt wurden und noch etwas von seiner Persönlichkeit und seiner Lebensweise erzählen können. Bald heißt es Bach-Haus, Beethoven-Haus, Goethe-Haus, bald Museum, ein Ausdruck, der im antiken Sinne von „Ort geistiger Beschäftigung, Studierzimmer usw.“, und nicht nur im modernen Sinne von Schaustellung zu fassen ist. Ein solches „Mouseion“ ist das Liszt-Museum in Weimar. Dem bösen Gewissen allerdings verdankt diese Erinnerungsstätte ihr Dasein nicht, sondern einem pietätvollen Wunsche der Fürstin Wittgenstein und dessen warmherziger Erfüllung durch den Großherzog Karl Alexander, aber eine stete Mahnung soll der Anblick dieser bescheidenen Wohnung doch bilden: Hätten nicht Kurzsichtigkeit und kleinliche lokale Bedenken gesiegt, so hätte Liszt nicht als ruhiger Sommergast so viele Jahre in Weimar zugebracht, sondern er hätte mit Richard Wagner zusammen als „König“ hier residiert und statt der Bayreuther die Weimarer Bühnenfestspiele (auf dem grünen Hügel über der Ilm) geschaffen und damit Weimar auf Jahrzehnte hinaus zum musikalischen Mittelpunkte der dramatischen Welt gemacht.

Das schlichte, einstöckige und viereckige Haus bildet noch heute mit seinem Zwilling gegenüber das südliche Eingangstor in die Stadt Weimar, und war bis vor kurzem die Dienstwohnung des Hofgärtners, sodaß dem Meister, als ihm 1869 das frei und anmutig am Park gelegene Haus bei seiner Rückkehr nach Weimar vom Großherzog angeboten wurde, nur die drei Zimmer im ersten Stock verblieben, die in beinahe nüchterner Schlichtheit vom Schlosse aus möbliert wurden. Das ist das erste, was diese Erinnerungsstätte dem Besucher sagt: der Mann, der 17 Sommer seines Lebens in einer derart prunk- und komfortlosen Wohnung zubringen konnte, in der sogar eine Küche fehlte, bei dem war die äußere Bedürfnislosigkeit wirklich echt, ebenso wie die fast unbegrenzte Großmut, mit der er zu schenken und zu helfen pflegte, trotzdem er mit den Einnahmen seines Lebensabends in behaglichem Luxus hätte leben

können; bekam er doch zuletzt für einfache Klavierarrangements bis zu 1200, ja 1500 Mark, das heißt mehr, als er je für die ganze Partitur der „Heiligen Elisabeth" erhalten hat!

Es ist dafür gesorgt worden, daß Liszts Musiksalon und Schlafzimmer im Gesamteindruck vollständig so erhalten sind, wie er sie am 17. Mai 1886 verlassen hatte. Wir sehen, wo und wie er zu sitzen und zu schreiben liebte (noch als Siebziger oft schon um fünf Uhr morgens), von seinem Schreibsessel aus konnte er den herrlichen grünen Prospekt der Belvedereallee genießen, wenige Schritte davon steht sein Flügel, heute noch, nach 20 Jahren, in vortrefflichem Zustand, sodaß wir noch den Klavierton hören können, den e r zu hören liebte. Nur sein einstiges Speisezimmer ist zu einer Schaustellung im besten Sinne umgestaltet worden, und zuletzt wurde das frühere Dienerzimmer zur Liszt-Bibliothek gemacht, in der allmählich sämtliche Druckwerke von und über Liszt, sowie möglichst viele Originalmanuskripte gesammelt und der liebevollen Kenntnisnahme zugänglich gemacht werden.

So ist das Aeußere in wenigen Zeilen geschildert und in wenigen Augenblicken überschaut. Das wichtigste ist nun, was solche Erinnerungsstätten einem innerlich zu s a g e n vermögen. Ein wahlloses Aufstapeln ist natürlich immer vom Uebel, dagegen ist das Prinzip der vergleichenden oder auch der biographischen Aufstellung (wie sie so vortrefflich durch Kürschner im Eisenacher Richard Wagner-Museum befolgt wurde) möglichst durchzuführen. Da können wir an der Hand der Porträts, von den Lithographien seiner Knabenjahre, über den reifen Jüngling der Bartolinischen Marmorbüste, über zahllose Daguerreotypien, Stiche, Gemälde, Medaillen und Photographien hinweg bis zum Totenbett die malerisch unbeschreiblich fesselnden Wandlungen dieses seltsamen Antlitzes verfolgen. Aus den meisten spricht eine, fast immer mit Güte verbundene, aristokratisch-nervöse Energie. Leider ist es noch nicht möglich gewesen, den richtigen Vergleich mit den Zügen der Eltern anzustellen, da nur eine einzige zuverlässige Photographie der Mutter Anna Lager, in ihrem Alter, dort vorhanden ist und leider kein Porträt des Vaters Adam Liszt aufzutreiben war. Es ist überhaupt zu bedauern, daß so wenig Aktenmäßiges über die Herkunft der Lisztschen Eltern bekannt ist, sodaß man gar nicht mit Bestimmtheit sagen kann, wes Blutes Franz Liszt sei, in welchem Verhältnis germanisches Blut zu den anderen Rassen in ihm steht.

Wer nicht nur Liszt, den berühmten Mann im Museum sucht, sondern sich auch in den Menschen und seine Schicksale vertieft hat, dem stehen, oft infolge des beschränkten Raumes leider in Schränken verborgen, gute Porträts von vielen Menschen zur Verfügung, die in seinem Leben von Bedeutung waren, so vor allem der Fürstin Wittgenstein, aber auch der Gräfin d'Agoult und der Kinder Cosima und Blandine, von seinen Zeitgenossen und Mitkämpfern in Paris, im Neu-Weimar-Verein (dessen Akten Frau Rosa von Milde kurz vor ihrem Tode dem Museum schenkte), ferner Jugendbilder hervorragender Schüler usw.

Blättert man hier in den sehr bedeutenden Schätzen der N o t e n m a n u s k r i p t e Liszts, so fesselt zunächst der Handschriftenvergleich. Das älteste, mit Sicherheit ihm zuzuweisende Manuskript ist das große Duo für zwei Klaviere über die drei ersten Lieder ohne Worte von Mendelssohn, die er unmittelbar nach ihrem Erscheinen (1834) ebenso kühn

wie brillant behandelte, weiter ausführte und kurz darauf mit glänzendem Erfolge im Verein mit seiner Schülerin Vial in Paris spielte. Das Werk galt lange als verloren, und die Handschrift ist infolge ihrer viel derberen Notenköpfe nicht sofort kenntlich gewesen; Liszts Schrift wurde immer feiner, um ihren Höhepunkt an Schönheit in der Römischen Periode zu erreichen, wo sein Leben wohl am rührigsten gewesen ist; so sind seine Klavierpartituren von Beethovens Symphonien III, IV und VIII aus Rom 1863 von wunderbarer Schärfe und Schönheit, während die Manuskripte der letzten Jahre häufig an einer gewissen Schiefheit und Lockerung zu erkennen sind, wohl infolge der Augenbeschwerden. Spiegelt sich so in der Schrift schon etwas Erlebtes, so ist es noch mehr der Fall in den Randglossen, die Liszt auf Manuskripten und Korrekturen zu machen liebte.

Die ganze Entwicklung der modernen Harmonie liegt in dem unmutigen Vermerk an den Verleger auf dem Korrekturbogen einer ungarischen Rhapsodie: „Dummes Zeug, die Tonarten anzumerken!", und als er auf dem Titelblatt der Faustsymphonie zuerst Ueberschriften fand wie: „Gretchen: Andante" usw., da schrieb er energisch daneben: „Die musikalischen Tempobezeichnungen passen nicht zu dem Werk, wo der Tempowechsel eine so flagrante Tatsache. Weg also mit dem Griesgram!" Liszts Abscheu vor unvornehmer Reklame spricht aus seinem ironischen Hinweis: „Könnte man hier nicht noch zwei Nasen anbringen?", als zwei Zeigefinger auf dem Titelblatt seinen Zorn erregten. Auf sein Lied „Ich möchte hingeh'n wie das Abendrot" (Herwegh) schrieb er: „Dieses Lied ist mein jugendliches Testament — deswegen aber nicht besser — und auch nicht schlechter. F. Liszt". Diese Worte sind zwar später ausgestrichen, sind aber charakteristische Zeugen einer edelempfindsamen Seelenstimmung. „Écrit pour Carolyne" findet sich natürlich oft auf den Manuskripten, am innigsten auf einer besonderen Niederschrift der Seligpreisungen: „Pour Carolyne. Elle est l'inspiration, la liberté et le salut de ma vie — et je prie Dieu que nous fructifions ensemble pour la vie éternelle. F. Liszt 15. oct. 59." Auch der Humor kommt zu seinem Recht, wenn Liszt auf das Lied „Jugendglück" die Widmung schreibt: „Eine Leipziger Lerche für Herrn Dr. Pohl!", während sich in den „3 odes funèbres" für Orchester seine bitter ernsten Erlebnisse der Zeit von 1859—1866 widerspiegeln. Die letzte: „Triomphe funèbre du Tasse" ist bereits öffentlich aufgeführt, nicht aber die erste: Les Morts, oraison (nach Worten von Lamennais, mit Männerchor ad libitum) und: La Notte (nach Worten von Michelangelo). Les Morts schrieb er laut Aufschrift zur Erinnerung an seinen soeben verstorbenen Sohn Daniel, La Notte ist eine weitere Ausführung des „Penseroso" aus dem zweiten Jahre der Années de Pélerinage, besonders merkwürdig durch die Einfügung ungarischer Motive; hierauf bezieht sich Liszts Notiz auf dem Schlußblatte: „Falls bei meiner Beerdigung Musik stattfinden sollte, bitte ich dieses Stück — und etwa eine von mir früher komponierte Oration, „Les Morts" betitelt, — vorzutragen . . . „Madonna del Rosario Juny 64", und weiter unten: „à cause de la cadence magyare"; Liszts unablässige Vorliebe für Beziehungen zwischen Tönen und Leben äußert sich auch hier. Man kann die kleine Trilogie als eigenartige musikalische Begleitschrift zu seinem Testamente betrachten.

Wie bei Malern und Dichtern, so sind auch bei schaffenden Tonkünstlern die Entwürfe, Skizzen, Pläne, die sie hinterlassen, wichtig für die Beurteilung ihrer Persönlichkeit. So erzählen uns einzelne Partiturseiten mit Bruchstücken des Marseillaisenthemas wahrscheinlich von Liszts jugendlichem Versuch, die Stimmungen einer erregten Zeit in einer „Symphonie révolutionnaire" zu verdichten; wir finden eine leider nicht vollständige Freischützphantasie, in der unter anderem das „Und ob die Wolke" und der Walzer einträchtiglich neben- und übereinander ertönen. Sehr merkwürdig sind ferner drei starke schwarze Bände in Querquart, die den Beweis liefern, daß Liszt gerade in der Zeit, als er auf dem Höhepunkt seiner Virtuosenreisen stand, zwischen 1842 und 1848, mit intensivem Eifer der Komposition oblag, Lisbonne, Czernyochod, Bonn, Malaga, Valence, Bâle sind alles Orte, in denen er besonders eine Fülle von Kantaten signiert hat, wie z. B.: Rinaldo (Goethe), Titan (Schober), Le Juif errant (Beranger), Jeanne d'Arc, Le Forgeron, ein Schmiedemännerchor mit Orchester, dessen Anfangstakte rhythmisch identisch sind mit dem $^4/_4$ Anfang von Siegfrieds Schmiedelied, dann die Vier Elemente (Autran), in denen Themen zu den späteren „Préludes" enthalten sind, ebenso wie sich in seiner (ebenfalls neuaufgefundenen) melodramatischen Musik zu Halms Schillerfestspiel „Vor hundert Jahren" bereits die Musik zum Adagio „Apertis Thesauris" im Dreikönigsmarsch des „Christus" vorfindet.

Aufmerksame Leser der Wagner-Liszt-Briefe I, S. 114 werden sich folgender merkwürdiger Aeußerung Liszts an Wagner erinnern: „So groß die Lockung auch für mich ist, an deinem Wieland zu schmieden (Wagner hatte Liszt gebeten, seinen Text „Wieland der Schmied" zu komponieren), so kann ich doch nicht umhin, meinen Entschluß, nie und nimmer eine deutsche Oper zu komponieren, festzuhalten. — . . . und im ganzen genommen, ist es für mich viel zweckmäßiger und bequemer, mein erstes dramatisches Werk auf der italienischen Bühne zu riskieren (was wahrscheinlich im Frühjahr nächsten Jahres — 52 — in Paris oder London geschehen kann) und, im Falle es mir nicht mißglückt, bei den Welschen zu verbleiben. . . . Germanien ist dein Eigentum — und du sein Ruhm." Diese wälsche, das heißt italienische Oper Liszts war Sardanapal, nach Byrons gleichnamigem, Goethe gewidmeten Buchdrama. Lange war keine Spur dieser Komposition aufzufinden, bis ich in einem Skizzenbuch des Lisztmuseums ein paar Szenen (Sardanapal, Myrrha, Beleses, Chor) des Werkes entdeckte, die in einem Zuge, rasch aber bestimmt, wie in sehr eifriger Konzeption geschrieben sind. Ob man mehr finden wird, ist leider fraglich; merkwürdig ist dabei die Neigung, die Melodien ein klein wenig à la Norma oder Puritani anzusetzen, aber sehr bald diesen Stil Lisztisch zu wandeln und zu verklären. (Da der junge Liszt sich Byron sehr kongenial fühlte und es wohl auch war, so ist es sehr bedauerlich, daß er sich durch keine seiner Dichtungen, außer vielleicht durch „The Lament of Tasso" zu einem größeren fertigen Werke begeistern ließ; daß er stark an eine Vertonung des Manfredstoffes gedacht hat, scheint aus zwei Textbüchern „Manfred" im Lisztmuseum hervorzugehen, eines von O. L. B. Wolff, Jena 1842 (also viele Jahre vor Schumann), das andre von Peter Cornelius. Wenige Jahre später suchte die Fürstin Liszt wieder zu einer Oper anzuregen, und diesmal war es Roquette, der den Text

lieferte: „Kahma la Bohémienne“, eine höchst romantische Liebesgeschichte zwischen einem jungen adligen Ungarn und einer Zigeunerin. Auf dem Titelblatte steht zwar schon „Musique de F. Liszt“, doch hat sich bisher keine Spur oder Erwähnung einer solchen Musik gefunden. Die Fürstin war bis in die innerste Seele stolz auf Liszts Schaffen und regte ihn fortwährend zum Schaffen an; ein Heft im Lisztmuseum zeigt, wie sie Jahr für Jahr die fertig gewordenen und die veröffentlichten Kompositionen eifrig verzeichnete. Von einem großen Plane, dessen einzigen Rest die „Hunnenschlacht“ bildet, zeugt eine Notiz in einem anderen Skizzenbuch: „Weltgeschichte in Bildern (W. Kaulbach) und in Tönen, F. Liszt. Dem Angedenken S. M. des Königs Friedrich Wilhelm IV. gewidmet.“ Diese Widmung ist ausgestrichen und ersetzt durch „Hans v. Bülow gewidmet“.

Die Fürstin hatte Liszts geniale Gabe, das Oratorium aus seiner Stagnation zu befreien, wohl am frühesten und tiefsten erkannt und suchte ihn auch zu einem Oratorium St. Christoph und einem St. Stanislaus zu begeistern. Von dem ersten fanden sich nur ein paar skizzierte Motive, von dem zweiten jedoch nicht nur die Handschrift einiger gedruckter Stücke (Polonaisen &c), sondern auch des Ersten Bildes, leider nur weniger Nummern, teils in Partitur, teils im Klavierauszug, aus dem Jahre 1875. Der Anfang erinnert an „Christus“, insofern er auch mit einem Unisono aus dem Melodienschatze des katholischen Kultus beginnt, auch vieles andere ist sehr persönlich Lisztisch; aber der stockende Verlauf dieser Komposition in seinen 12 letzten Lebensjahren beweist, daß weder der Stoff, noch die polnisch-nationale Atmosphäre seinem innersten Herzen nahelag, und mit dem Herzen mußte Liszt komponieren, um Bedeutendes zu leisten.

Doch spricht das Wesen eines großen Mannes nicht allein aus seinem eigenen Schaffen, es spricht auch aus Aeußerungen anderer, aus scheinbar gleichgültigen Gegenständen, sowie aus Dokumenten, die die Minderwertigkeit seiner Umgebung oder seiner Widersacher zu erweisen vermögen. So werden mancherlei Preßstimmen verwahrt, aus den verschiedensten Ländern und Jahren, ebenso Programme; wie erhaben dünken wir uns jetzt, wenn wir finden, daß selbst der große Liszt noch Anfang der vierziger Jahre in Deutschland in manchen Städten: z. B. Breslau, auf der Bühne zwischen schwankhaften Einaktern konzertieren mußte, ganz nach Art der heute noch in Italien anzutreffenden Opernaktintermezzi. Wie gleichgültig erscheint vielleicht Liszts ungarischer Paß! Schlagen wir ihn auf, so finden wir, daß der kaiserliche Statthalter sämtliche Rubriken über Beschaffenheit von Nase, Kinn, Ohren &c. ausgestrichen hat, um darüber zu schreiben: „Celebritate sua sat notus!“ Ein stolzes Zeugnis! Von seiner beispiellosen Großmut in finanziellen Dingen zeugen alle die Dokumente, Dankesschreiben, Medaillen, die von seiner Mitwirkung erzählen, wo es galt, Not zu lindern, oder den Ruhm anderer zu mehren. Wie sehr die Briefe von und an Liszt ein Abbild des Mannes und seiner Zeit geben, wissen alle Leser der Briefpublikationen von La Mara, die zum großen Teil den Beständen des Lisztmuseums entstammen.

Man sieht, auch solche toten Sammlungen können reden; freilich darf man sie nicht so betrachten, wie jene Ausländerin, die sich alles teilnahmslos zeigen und erzählen ließ, aber beim Anblick eines juwelenbesetzten Spazierstöckchens in

einem Glasschränkchen in Entzücken geriet und ihre Familie zusammenrief, wie eine Glucke, die einen fetten Wurm gefunden. Wohl gibt es Leute, die nur in den Werken der Künstler selbst etwas Lebendiges sehen wollen, und alles Forschen und Sammeln für mehr oder weniger unfruchtbar und überflüssig halten. Diese vergessen nur, daß nicht nur die Werke, sondern auch die Persönlichkeit großer Künstler etwas ist, dessen Kenntnis, richtig vermittelt, lebendig und erzieherisch wirken kann und soll.

Eine solche Erinnerungsstätte muß ihre Bestände möglichst mehren und vervollständigen. Zu diesem Zwecke haben wenige freigebige Gönner einen Fundus von etlichen tausend Mark für Ankäufe zur Verfügung gestellt, noch mehr aber tragen die direkten Geschenke zur Vermehrung bei, die in den letzten Jahren in erfreulicher Weise zugenommen haben. An der Spitze aller Geber steht die großmütige Spenderin der Lisztstiftung, Frau Fürstin Hohenlohe, als Tochter der Fürstin Wittgenstein die Universalerbin Liszts. Kein Jahr vergeht, in dem sie das Museum nicht durch Rat und Tat unterstützt und mehrt. Eine ihrer kostbarsten Gaben ist das Original von Richard Wagners Brief „über Franz Liszts symphonische Dichtungen", an M.(arie) W.(ittgenstein), also sie selbst, gerichtet, nicht, wie früher viele glaubten, an M.(athilde) W.(esendonck). Im Jahre 1911 hoffen wir hier in Weimar ein großes Musikfest zu Liszts hundertstem Geburtstag zu feiern, bei dem sowohl Werke Liszts, wie hoffentlich auch unserer bedeutendsten lebenden Tondichter (die ja indirekt alle seine geistigen Jünger sind) zur Aufführung kommen sollen, während im Lisztmuseum und in benachbarten Räumen eine umfassende Lisztausstellung aus weimarischen und auswärtigen Beständen stattfinden soll, die viele Gegenstände, die jetzt aus Mangel an Raum den Besuchern verborgen bleiben, sichtbar machen und zum „reden" bringen wird; eine solche Verbindung von Hören und Schauen wird dann auf die, die hören und schauen wollen, wirken, wie es Liszt in einem Notizbuch, das er mit der Fürstin gemeinsam führte, von einer guten Biographie verlangte: „inciter et initier", das heißt: initier in das Große, was bisher geschaffen, und wie es geschaffen wurde, und inciter zu neuen Taten, vielleicht neuer Art, aber von gleich hohem Streben des Geistes und des Gemüts.

Aloys Obrist

Münchner Musik

Zu der Münchner Erstaufführung seiner komischen Oper „Die Heirat wider Willen" hatte Humperdinck eine Ouvertüre komponiert, die bei dieser Gelegenheit zur Uraufführung kam. Aber bei aller Bewunderung der ausgezeichneten polyphonen Arbeit, die in diesem Tonstück steckt, vermochte ich mich nicht dafür zu erwärmen, ja, mir scheint, es werde damit der in der Stimmung so überaus feinen ersten Szene Abbruch getan. Daß der Komponist, wie er mündlich versicherte, nun noch die Einleitungsmusik, die jetzt natürlich als etwas zu lang erscheint, kürzen will, ist zwar eine natürliche Folge, indessen wird diese Kürzung wohl schwerlich von der wenig glücklich aufgebauten und namentlich für ein heiteres Werk allzu pathetisch angelegten Ouvertüre aufgewogen. Ueber das Werk selbst, dessen Partitur sicherlich einen erlesenen Leckerbissen für musikalische Feinschmecker darstellt, nochmals ausführlich zu reden, liegt kein Anlaß vor.

Im Konzertsaal stellten sich noch einige Komponisten vor, ohne einen nennenswerten Eindruck zu hinterlassen. Als talentvolle, wenn auch noch unreife Anfänger zeigten sich

Wilhelm Furtwängler, der Sohn des Archäologen, in einer recht wilden symphonischen Dichtung in H moll, die doch stellenweise schon zu interessieren vermag, und der ebenfalls noch sehr jugendliche Wolfgang von Bartels mit einer noch physiognomielosen Suite „Auf der Steppe". Max Puchat, geb. 1859, ein Schüler Friedrich Kiels, gab einen Kompositionsabend, in dem er drei größere symphonische Werke und einige Lieder vorführte, ohne von seiner schöpferischen Begabung überzeugen zu können. Das war alles sehr anständige, gut gesetzte, wenn auch nicht immer geschmackvolle Musik, die aber jeglichen plastischen Einfalls ermangelt. Auch ein symphonisches Zwischenspiel von Franz Schmidt ging nicht über die Durchschnittshöhe gutklingender Unterhaltungsmusik hinaus, die symphonische Dichtung „La mort de Tintagiles" von Löffler interessierte noch weniger, und selbst das „Judith" betitelte, von Hebbels Drama angeregte Orchesterwerk des begabten Münchner Komponisten August Reuß ließ trotz des wirkungsvollen Aufbaus wegen seiner gleichfarbigen Instrumentation das Publikum kühl. Zwei recht flotte Orchesterstücke des ebenfalls in München lebenden Komponisten Karl von Kaskel („Humoreske" und „Lustspielouvertüre") hatten schöne Erfolge. **Edgar Istel**

Ⓢ Schumanns Geisteskrankheit

ist von dem bekannten Neurologen P. J. Möbius, der schon Nietzsches, Rousseaus und Goethes Geisteszustand sachlich, aber nicht unanfechtbar, erörtert hat, zum Gegenstand einer bei Marhold (Halle a. S.) erschienenen Studie gemacht worden. Wir müssen sie, zumal in dieser Zeit des Schumann-Gedenktages, anzeigen, sie zu besprechen, ist aber natürlich keine Aufgabe des Kunstwarts. Das Ergebnis, daß Schumann nicht an Paralyse litt, sondern an einer Melancholie, die sich nicht infolge von Ueberanstrengung, sondern auf Grund einer ererbten Anlage entwickelte, interessiert ja auch mehr vom ärztlichen als vom künstlerischen Standpunkt. B

Bildende und angewandte Kunst

Die deutsche Kunstausstellung zu Köln,

die der Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein zwischen den Anlagen der „Flora" veranstaltet hat, will mit der Hauptmasse ihrer Ausstellungsgegenstände „eine deutliche Darstellung der künstlerischen Kräfte im Gebiet des Verbandes" geben. Daneben soll eine Medaillen- und Plakettenausstellung den Stand der Kleinplastik für Münzkunst in ganz Deutschland zeigen. Ein besonderer „deutscher Saal" aber will erkennen helfen, „ob durch eine Zusammenstellung mit alten Werken allerlei Besonderheiten an modernen deutschen Bildern, die bei der Herrschaft des Impressionismus leicht rückständig erscheinen könnten, sich nicht als wesentliche Merkmale deutscher Malerei zu erweisen vermöchten, sodaß in einer solchen Vereinigung von alten und neuen Bildern das Gesamtbild der deutschen Malerei reicher und einheitlicher aussähe, als wir gewöhnlich meinen".

Die Veranstalter der Ausstellung, als deren eigentlichem Arbeiter wir wohl Wilhelm Schäfer danken dürfen, hatten nichts weniger als leichte Mühe. Schon was im Vorworte des Katalogs über die Schwierigkeiten gesagt ist, die von Anfang an zu überwinden waren, und über die, welche durch ein Zurückziehen von Zusagen noch nachträglich entstanden, läßt das ahnen, und doch ist dort der Konkurrenz um Ausstellungsbilder noch nicht gedacht, die der Hochsegen an Ausstellungen in diesem Jahr gerade

den Kölnischen Absichten bereitete. So mußte die Ausstellung nicht nur arm an „Schlagern" fürs große Publikum werden, sondern auch reicher an Lücken, als für die überzeugende Darlegung mancher ihrer Absichten gut war. Trotzdem wird seine Freude an ihr haben, auch wer nicht gerade von den Exzentrizitäten der Berliner Sezession oder dem Bilder-Warenhause der „Großen" in Moabit kommt. Denn, was die Bilder betrifft, so ist diese Veranstaltung der Rheinländer eine durchaus ernste, verständnis- und geschmackvolle Leistung. In ihren andern Abteilungen allerdings bietet sie teilweise zu wenig, und leidet beim Kunstgewerblichen auch sie zu sehr am Luxus. Bedauerlich scheint uns, daß man nicht die rheinische volkstümliche Kunst heranzog, sie wäre uns wichtiger erschienen, als die prunkende der Empiremöbel aus fürstlichem Besitz, doppelt wichtig, da gerade in der Nähe Kölns der Sinn für „Volkskunst" und „Heimatschutz" noch recht dringend der Wiederbelebung bedarf.

Als eigentliche Herrscher im Reich der Bilder erscheinen unsern Lesern bekannte Meister: Thoma (auch mit seinem Lauterbrunnental) und Steinhausen, die besonders stark vertreten sind, dann Haug und Eissarz, Bochmann, der Esthenschilderer, von dem freilich das beste auf der Berliner Jahrhundertausstellung war, was von Leibl und Trübner natürlich in noch weit höherem Maße gilt. Sehr schön vertreten ist Boehle mit seinen sonderlinghaft harten und steifen und doch so erstaunlich lebendigen altmeisterlichen Radierungen. Auch zwei „Neue" treten verheißend auf: Deusser, der seine Tiere ungemein frisch in der Landschaft leben läßt, und, noch vor ihm zu merken: Gerhard Janssen, in der Farbe an Trübner und Leibl erinnernd, in der Pinselführung sehr breit, in der holländernden Charakteristik schlagend, mit starker Vorliebe für kleine Leute, unzweifelhaft ein sehr starkes Talent.

☛ Symmetrie und Gleichgewicht

Eine interessante Ausstellung plant das Stuttgarter Landesgewerbemuseum. Dort will man zum ersten Male versuchen, die Frage von **Symmetrie und Gleichgewicht** in Kunst und Kunstgewerbe praktisch zu beantworten. Beispiele und Gegenbeispiele aus allen Gebieten und Zeiten sollen dartun, „wie sich die konservativen und oppositionellen Stilrichtungen mit der Symmetrie abgefunden, bezw. sich über sie hinweggesetzt haben. Andrerseits soll unsre moderne künstlerische und kunstgewerbliche Produktion, die zum Teile unbedingte Symmetrie befolgen zu müssen glaubt, einer Fessel entledigt und zu freieren Schöpfungen angeregt werden". Also abermals ein guter Anlauf, die Museen aus bloßen Sammlungen zu Arbeitsstätten im Dienste ästhetischer Kultur zu machen.

☛ Was wird aus Zons?

Wieder scheint eines der schönsten Städtebilder Deutschlands in schwerer Gefahr: zwischen Düsseldorf und Köln das alte Zons am Rhein. Wer Niederdeutschland kennt, weiß, *wie* schön es ist mit seinen alten Türmen, Mauern und Toren, und wie viel seines Zaubers daraus erblüht, daß hier eine Elegie der Vergangenheit zu uns redet. Aber der Geist, der das Heidelberger Schloß nicht in Ruhe lassen will, bevor an Stelle seiner Trümmerherrlichkeit ein neues Beispiel unsres Restaurierjammers gesetzt ist, hat im Stillen gearbeitet. Durch die Zeitungen geht die bescheidene Notiz: „Zons am Rhein. Mit den *Wiederherstellungsarbeiten* an den historischen Festungswerken unsres mittelalterlichen Städtchens soll schon in nächster Zeit begonnen werden. Zu den Kosten haben Regierung, Provinz und

andre Korporationen 47 500 Mark beigetragen."

Wer hat hier im Stillen gehandelt, wer beschlossen? Was beabsichtigt man mit dem „Wiederherstellen", wen hat man damit beauftragt? Bisher ist kein Wort von der Sache in die Oeffentlichkeit gekommen, und der Verdacht liegt nahe, daß die Herren Interessierten das vermieden haben werden, damit nicht etwa die Zonser durch die Oeffentlichkeit darüber aufgeklärt werden, wie gründlich durch das „Wiederherstellen" der Reiz ihrer Stadt zerstört würde. Also vor allem dürfen wir um genaue Auskunft darüber bitten, ob man wirklich wieder einen architektonischen Mummenschanz an Stelle einer natürlich gewordenen großen Schönheit stellen will. A

Der Stadtwald

Zwei Millionen verlangt Podbielsky für den fiskalischen Laubwald draußen vor dem Tor von Elberfeld. Kriegt er sie nicht, so wird geholzt. Die Elberfelder wenden sich um Hilfe an die öffentliche Meinung und hoffen auch, der Kaiser werde ein Machtwort sprechen.

Der preußische Forstfiskus wirtschaftet auch nach unseren Begriffen nicht grade ideal: er scheint unter seinem rührigen Minister einigermaßen unbedenklich aufs Geldverdienen aus zu sein, minder bedenklich wenigstens unsrer Meinung nach, als es sich mit den Aufgaben und der Würde eines Staatsamtes verträgt. Er wird deshalb in diesem Falle gewiß dem Landtage genau nachzuweisen haben, wie weit sein Zwangsangebot an Elberfeld durch den Zwang höherer Umstände gerechtfertigt war. Auf der andern Seite aber begreifen wir die große Entrüstung der Elberfelder samt der aufgerührten öffentlichen Meinung nicht so ohne weiteres. Menschlich verständlich ist sie ja, denn wer zöge kein Gesicht, wenn ihm etwas genommen wird, das aussieht, als wäre es sein? Aber die Billigkeit entscheidet doch: ein Staatswald ist kein Stadtwald, und soll er das sein, so wird die Stadt eben ein Opfer bringen müssen. Es wäre nicht so groß und schwer geworden, hätten die Elberfelder zu rechter Zeit einen sozialen und kommunalen Weitblick gezeigt und sich das als Jungholz freiwillig gekauft, was sie heute als Kernholz gezwungen werden kaufen müssen. So viele solcher Mängel an kluger Bodenpolitik ereignen sich grade in unseren Großstädten, bei der Anlage von neuen Vierteln und Plätzen, bei der Ueberlassung der Verkehrsmittel ans ausbeutende Unternehmertum usw., daß wir unserseits nicht gleich in den Klagegesang wider den barbarischen Vater Staat miteinstimmen können. Der kluge Mann baut vor. Wir brauchen praktische Kunst- wie praktische Bodenpolitik. K

Nachschlagebücher

Ueber Männer und Frauen der Gegenwart berichtet das „Deutsche Zeitgenossenlexikon" (Leipzig, Schulze u. Co., geb. 12 Mk.). Soweit man sehen kann, eins der sorgfältigen Bücher dieser jetzt beliebt gewordenen Art. Alle Angaben sachlich, kurz; die Auswahl anscheinend vorurteilslos: auch Sozialdemokraten ist die Zeitgenossenschaft zuerkannt. „Berlin und die Berliner" (Karlsruhe, J. Bielefeld) unterrichtet mehr feuilletonistisch und mitunter mit ein bißchen amüsanter Bosheit über „Leute, Dinge, Sitten" in der Hauptstadt an der Spree und gibt „Winke" für sie. „Dreßlers Kunstjahrbuch für 1906", ein Nachschlagebuch über Personen und Einrichtungen der deutschen bildenden und angewandten Künste (Leipzig, Haberland), zeigt sich im Personen-

Vermischtes

verzeichnis lückenhaft: Maler wie Welti, Stabler, Amiet, Otto Fischer, Lührig habe ich vergebens gesucht. Da unterrichtete Marktersteigs Jahrbuch für bildende Kunst besser. Die übrigen Abteilungen: Angaben über Museen, Lehrwerkstätten, Ausstellungen und Kunstsalons, industrielle Anstalten mögen genaueres bieten. Das vollständigste Handbuch über die bildenden Künstler ist das „Allgemeine Künstlerlexikon“ von H. W. Singer (Frankfurt, Literarische Anstalt). Der Ergänzungsband von 1906 bringt das für „Kunstinteressenten“ kaum entbehrliche Nachschlagebuch, in dem eine gewaltige Menge von Arbeit steckt, wieder auf den Stand der gegenwärtigen Tatsachen. K

❀ Der „Türmer“ überschreibt von seinem neuesten Hefte zwei und eine halbe Seite „In Sachen Kunstwart-Avenarius“. Also könnt' es wieder eine schöne lange Polemik geben. Da aber unsre Leser kaum Freude dran hätten, so warte ich mit der Antwort, bis die Entscheidung letzter Instanz zugleich Uebersicht und Schlußwort erlauben wird. A

Unsere Bilder und Noten

Von Ernst Liebermann, dem „andern“ Liebermann, der aber sogar nach Ansicht des „perfekten Kunstkenners“ immerhin „auch zu loben“ ist, haben wir unsern Lesern im vorigen Herbste (XVIII, 23) ein ganz eigenartiges und feines farbiges Landschaftsbild gezeigt. Das Mädchenkind, das auf unserm heutigen Blatt aus dem See steigt, zeigt ihn von einer andern Seite. Das Körperchen mit seinen gesunden und gutrassigen, an die Sonne gewöhnten Gliedern und dem sehr individuellen, an die Alte hinten erinnernden Kopfe hat nichts von dem allgemein Schönen, das solche Darstellungen sonst oft so flach macht, aber auch nichts von dem halb Bacchantischen der Mädchen Ludwig von Hofmanns. Das Bildchen ist, ein wenig nach dem Gobelin hin, leise ins Unwirkliche hinüber auf Ton gestimmt, und vielleicht tut das im Verein mit der so natürlich gerade auf uns gerichteten Haltung des Kindes viel dazu, den Eindruck einer reinen Feinheit in den seiner Bergfrische zu mischen.

Unsere drei andern Bilder stammen von zwei Meistern, die gelegentlich der Jahrhundert-Ausstellung unter Deutschlands Großen bewundert werden. Wilhelm Trübners Bildnis einer alten Frau zeigt, sie verzeih uns die Offenheit, keine sehr sympathische Dame: wer sich an diesem Bilde freuen will, muß schon verstehen, aus dem Miteinander der Helligkeits- und Dunkelheits-Flecken malerische Genüsse zu holen. Will er dann den weiten Umkreis des Trübnerschen Könnens von einer neuen Seite her genießen, so kann er's von dem zweiten Bilde aus, dem Durchblick in den Kirchhof. Es ist gut, solche Reproduktionen zunächst einmal mit einem Auge so nahe wie möglich anzuschauen, um eine Ahnung von ihren Werten zu gewinnen. Tut man so, wird man in unserm Fall erstaunen, wie lichtlebendig alles ist und wie plastisch sich alles rundet.

Dann zeigen wir noch von Trübners Meister, dem großen Wilhelm Leibl, ein fast noch unbekanntes Werk. Leider mußte für unsre Reproduktion eine unzureichende Photographie benutzt werden, bei der z. B. durch Reflexe auf der stark aufgetragenen Farbe störende helle Linien ins Bild gekommen sind. Immerhin wird selbst der Laie den Zusammenhang der Leiblschen mit der Trübnerschen Kunst auch an diesen schlichten Repro-

duktionen sofort erkennen. Technisch befriedigen sie uns alle drei nicht, hoffentlich gelingt es uns, den Lesern bald bessere nach diesen Meistern zu bieten.

Die symphonische Dichtung „Was man auf dem Berge hört“ nach dem gleichnamigen Gedicht V. Hugos wurde 1847/48 entworfen und 1849 ausgeführt. Die ersten Klavierwerke, in denen Liszt zuerst vollständig neue Formen und neuen Inhalt schuf, stammen sogar schon aus den dreißiger Jahren, so die Dantephantasie. Es ist nötig, bei Liszts Werken an die Daten ihrer Entstehung zu erinnern, weil ein großer Teil des Publikums, der sie erst seit „gestern“ kennt, die revolutionäre Tat Liszts nicht richtig schätzt. Da seine Freiheit in Form, Harmonik, Rhythmik, die Neuheit und Kühnheit seiner Gedanken und seines Orchesters heute Allgemeingut geworden sind, übersieht man, daß Liszt nicht etwa einem seine Zeit fortreißenden Strom gefolgt ist, sondern, daß er ganz allein (denn Berlioz erweiterte nur die vorhandenen Formen) der Schöpfer dieser neuen Formen war. Alle Instrumentalkomponisten, die moderne, freie Formen pflegen, folgen bewußt oder unbewußt den Bahnen, die Liszt eröffnet hat. Dies nimmt den heutigen Komponisten nichts von ihren Verdiensten, es zeigt nur die ungeheure Tragweite von Liszts Tat. Und nun stelle man diese Tat in Vergleich mit der allgemeinen Kunstrichtung zu Liszts Zeit, um die Kühnheit, die gänzliche Originalität und den zukunftssicheren Blick dieses wunderbaren Geistes anzustaunen! Seine Empfindung ist so modern, daß man erst heute ihm Verständnis entgegenbringt, heute erst fühlt man, wie er sechzig Jahre vor uns fühlte!

Mit dem tiefen Blick, der das Ganze sofort in großen Gruppen gestaltet, faßt Liszt die Grundstimmung des Gedichtes und ordnet sie in plastische Gegensätze: Natur-Menschheit. Aber während der Dichter bei dem versöden Zwiespalt dieser Stimmen stehen bleibt mit der traurigen Frage: „warum? wozu?“ fügt Liszt, ganz seiner Natur getreu, ihre höhere Einheit und Aussöhnung hinzu: Gott. Das ist der Sinn des Andante religioso, das wir zum Abdruck bringen. Nach dem geheimnisvollen Rauschen und dem Triumphgesang der Natur, der Verzweiflung und dem Notschrei der Menschheit erklingt dieser einfache Choral in geschlossener Form und durchsichtigem Satz mild und verheißungsvoll. Er erscheint in der Mitte des Werkes und kehrt nur noch am Schluß wieder. Für diejenigen, die bei Liszt immer etwas Improvisatorisches (im schlechten Sinn) erwarten, ist eine so vollendet geformte, breit strömende Melodie, eine Ueberraschung. Wenn Liszt religiöse Töne anschlägt, ist er am tiefsten und wärmsten. Gott und Teufel entzünden ihn im gleichen Grade.

Zum Studium der symphonischen Dichtungen eignen sich nur die meisterhaften Bearbeitungen für zwei Klaviere vom Meister selbst. Stradals Arrangements für ein Klavier sind sehr mangelhaft.

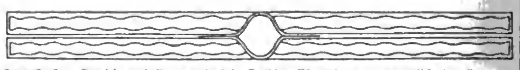
Am längsten mußte Liszt als Lyriker auf Anerkennung warten. Und doch hat er auch hier die Zukunft vorauserfaßt. Auch das moderne Lied folgt bewußt oder unbewußt dem von Liszt betretenen Pfade. Hermann Bischoff hat diese Entwicklung trefflich nachgewiesen in seiner Monographie über das „Deutsche Lied“ (bei Marquardt). Wenn aber fast überall das Wesen des Lisztschen Liedes in der Anwendung der Wagnerschen Prinzipien auf das Lied gefunden wird, so scheint uns das schon aus historischen Gründen nicht gerechtfertigt. Sein erstes Lied: „Englein hold“

stammt aus dem Jahre 1839, die Mehrzahl der anderen entstand zwischen 1841 und 1848. Der Tannhäuser kam 1845 zur ersten Aufführung, 1849 brachte ihn Liszt zur Aufführung in Weimar, und erst von da kann man das engere Anschließen Liszts an Wagner datieren.

Offenbar geht Liszt von Schubert und Schumann aus, indem er die Einheit der Form mit der Freiheit der Bewegung im Einzelnen zu verschmelzen sucht. Daß er dabei zu einer „Kongruenz zwischen Wort und Ton" gelangte, wie Wagner auf dem dramatischen Gebiete, ist natürlich, aber aus dem Wesen des Liedes zu erklären, von dem er ausgegangen war, während er umgekehrt etwas Fremdes in das Lied hineingebracht hätte, wenn er von Wagners dramatischen Prinzipien ausgegangen wäre. Sündigen nicht viele moderne Lieder, wenn sie anstatt einer synthetischen Zusammenfassung der Grundstimmung ein dramatisches Nacheinander, ein Unterstreichen jedes Wortes bringen? In diesen Fehler verfällt Liszt nie. Wenn er noch so treu sich dem Wort anschmiegt, immer hält er die große Linie, die Einheit des Ganzen fest, läßt es nie sich auflösen in dramatischem Nacheinander. Dafür bietet gerade das Lied Clärchens „Freudvoll, leidvoll" ein gutes Beispiel. Die Prägnanz, mit der die Gegensätze „himmelhochjauchzend — zum Tode betrübt" in kürzestem Anprall zum Ausdruck kommen, sodaß sie wie Vordersatz und Nachsatz zusammengehören, ist wundervoll. Nur an Clärchen darf man bei dieser Komposition nicht denken. Nicht das naive Bürgermädchen singt es hier, sondern ganz allgemein die Seele, die liebt. Ebenso allgemein ist der König von Thule von Liszt aufgefaßt, als dramatische Szene, nicht als von Gretchen gesungene Ballade.

Man findet in Liszts Lyrik die reichste Stimmungsskala: mächtige Balladen, glühende Liebeslieder, zarte Verehrung, Ekstase, Eleganz, Naturbilder, pessimistische Weltflucht. Der Verlag (Kahnt) hat eine schöne Neuausgabe von 57 Liedern veranstaltet, in drei handlichen Bänden und verschiedenen Stimmlagen. Manchen wird es überraschen, daß der gefürchtete Klavierkomponist so „leichte" Klavierbegleitungen schreibt. Selten stellen sie höhere Ansprüche an die Technik des Spielers, desto mehr an seinen Klangsinn und Tonbehandlung. Mit den geringsten Mitteln werden da oft die feinsten Klangwirkungen erreicht.

Unter dem Titel „Six Poésies" veröffentlichte Liszt wundervolle Uebersetzungen von sechs seiner Lieder für Klavier. „Wandrers Nachtlied" übertrifft in dieser Fassung sogar das Lied.



Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Loschwitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D W Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I



WILHELM TRÜBNER

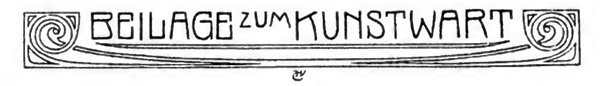
KW

WILHELM TRÜBNER



WILHELM LEIBL





Franz Liszt

Andante religioso
(I. Pos. cantabile)

ANDANTE
aus der
BERGSINFONIE

PIANO

Tenor-Pos.
Baß-Pos.
Tuba
mf espressivo

dim.

Ob.
Klar.
mf espressivo
Fag.

dim.

Mit Genehmigung der Originalverleger Breitkopf & Härtel in Leipzig
Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München

57302



Str.

mf espressivo

dim.

dolce espressivo

Ob.
Viol.
Br.

una corda

p

Fag.
Vcllo

un poco marcato il basso

etc.



Mit Genehmigung des Verlags von Kahnt in Leipzig

57203



Stich u Druck v Oscar Brandstetter, Leipzig.



JAHRG. 19 HEFT 22

KUNSTWART

HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS
VERLEGT BEI GEORG D. W. CALLWEY IN MUENCHEN

INHALT DES ZWEITEN AUGUSTHEFTES 1906

JAHRG. 19 HEFT 22



KUNSTWART

HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS
VERLEGT BEI GEORG D W. CALLWEY IN MUENCHEN

INHALT DES ZWEITEN AUGUSTHEFTES 1906



Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

JAHRG. 19 HEFT 22



KUNSTWART

HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS
VERLEGT BEI GEORG D. W. CALLWEY IN MUENCHEN

INHALT DES ZWEITEN AUGUSTHEFTES 1906



EDUARD EULER



Vom Luxus

„Der Deutsche ist bekanntlich in seiner Privatwirtschaft der Verschwenderischste unter den Angehörigen zivilisierter Nationen"; so hieß es jüngst in einem Aufsatze des Historikers Karl Lamprecht. Ob sich das beweisen läßt, weiß ich nicht, aber wenn es ein Lamprecht sagt, so werden wir Deutschen schon Grund haben, unsern Luxus kritisch zu betrachten. Man braucht jedoch das Thema nur zu berühren, so hört man die Zwischenfrage: „Ja, was verstehen Sie eigentlich unter Luxus?" Und von drei Leuten wirft Einer ein: „Das ist doch alles nur relativ".

Ich habe wenig Neigung, den strittigen Begriff für mich oder andere genau festzulegen, denn hinter solchen Definitionen lauert eine ethische Gefahr. Sobald man z. B. den verwandten Begriff der Unmäßigkeit bei den geistigen Getränken genau begrenzt, erheben sich sofort die Pharisäer und flüstern mit bescheidener Ueberhebung: „Wir leben nach dem Gebote und tun auch noch etwas Uebriges." Und die Fanatiker erheben sich und führen „heiligen Krieg" gegen Andersgesinnte, eifern gegen den Krebsschaden, der das Mark des Volkes zerfrißt, wenn einige ein Glas mehr trinken, als nach ihrer Auffassung richtig ist, und sie fordern Gesetze und Verordnungen gegen solche Uebeltäter. Das gleiche gilt für Prunk und Pracht. Die Vorsteher religiöser Gemeinschaften und die bürgerlichen Obrigkeiten haben in früheren Jahrhunderten oft versucht, eine scharfe Grenze zwischen erlaubter Bedürfnisbefriedigung und ungehörigem Luxus zu ziehen, und haben Käthe Stützerin und Wendelin Auerbacher mit Geldbußen belegt, weil die Feder am Hut zu lang und der Stoff des Rockes zu fein war oder weil sie güldine Ketten trugen, die für ihren Stand nicht paßten. Solche Verordnungen flossen aus sehr richtigen Grundanschauungen, und doch, was ist von ihnen übrig geblieben? Nur der Studentenreim: „Denn lange Kleider und spitze Schu-a-uh, die kommen keiner Dienstmagd zu."

Aber es lohnt sich schon, solche Begriffe etwas näher zu besehen. Und da bemerken wir, daß der glanzvoll herrschende König Luxus ein Philistergesicht hat. Sein Vater ist Philistergeist, seine Mutter Selbstsucht. Der Philister knüpft sein Denken und Tun stets an eine Wahrheit an, aber wenn er Gold anfaßt, wird es in seiner Hand zu Blech; das Blumengewinde wird zur Kette, Liebe zur Pflicht, Treue zur Vorschrift, Religion zum sonntäglichen Anstandsbeweis, Musik zur Damendressur, Poesie zum Bestandteil höherer Bildung, bildende Kunst zum Mittel vornehmer Repräsentation. Der Philister hat z. B. gelernt,

daß Oelgemälde geschätzt werden, besonders wenn sie von weltberühmten Meistern herrühren; hat er Geld genug, so will er deshalb einen Lenbach oder Böcklin oder Millet haben; er hängt ganze Zimmer voll von teuren Gemälden in prachtvollen goldenen Rahmen. Mit andern Worten: der Philister verwandelt wirkliche Kunstwerke in Luxusartikel. Schönheitsfreudige Menschen fanden heraus, daß Seide ein herrlicher Kleidungsstoff ist und daß seidene Gewänder uns festlich stimmen, wohlbemerkt: wenn Form und Schnitt zum Ton der Seide und wenn die Menschen in diese Kleider passen; der Philister macht aus dieser Erfahrung das Gesetz, daß *seine* Damen Seide tragen müssen oder daß bei bestimmten Gelegenheiten Seide getragen werden muß. Edelsteine sind wunderbare Erscheinungen des Schönen, kleinste Spiegel lebendigen Lichtes und somit selbst lebendig scheinend; der Philister weiß, daß sie hochgeschätzt werden und sehr teuer sind; er behängt also seine Eheliebste mit Juwelen, deren gewaltig hohen Preis seine Leute kennen. Ebenso hält er es mit Essen und Trinken; er bestellt teure Weine und Speisen, nicht, weil er ein originales, starkes Verlangen gerade nach diesen Genüssen hat, sondern weil er weiß, daß diese Genüsse von Kennern geschätzt werden und nur reichen Leuten zugänglich sind. In den „Fliegenden Blättern" sah man einen Parvenü und seine Gattin, Austern essend, abgebildet; die Frau hatte nach dem ersten Versuche genug, er aber antwortete ihr ingrimmig: „Denkst du etwa, daß es *mir* Vergnügen macht?" Ebenso wird die Tugend der Reinlichkeit vom Philister in Luxus und Vornehmheitsbeweis umgewandelt, ebenso das Mitleid bei Trauerfällen, die Mitfreude bei Freudenfesten, ebenso die Teilnahme an Künsten und Wissenschaften und manches andere mehr. Ja, man weiß von Leuten, die sich teure Mätressen hielten und Unsittlichkeiten mitmachten, obwohl sie sich bei ihren Gattinnen viel wohler fühlten. Auf die Frage: Was ist Luxus? antworten wir also: Alles Mögliche, von der Auster bis zur raffaelischen Madonna, wenn die Menschen diese Dinge deshalb begehren und verbrauchen, um ihren Reichtum zu zeigen, ihren vornehmen Stand zu erweisen. Wenn sie nach Philisterart denken: dies und das müsse man tun, weil es Wohlstand beweist, in der besseren Gesellschaft Sitte sei und der Menge imponiere.

Das zweite Kennzeichen des Luxus liegt jetzt nahe: alles das ist Luxus, dessen Herstellung oder Herbeischaffung übermäßig viel Arbeit macht im Verhältnis zu dem Nutzen, den es verschafft. Meine Hosen sind keine Luxusartikel, aber die Hosen des Herrn Panmure Gordon sind welche, denn er braucht im Jahr deren fünfhundert und siebzig. Daß man seinen Körper und seine Leibwäsche reinlich erhält, ist wünschenswert, aber wenn deine Sauberkeit Tag für Tag die volle oder halbe Arbeit eines anderen Menschen erfordert, wenn andere Leute schmutzig sein müssen, damit du reinlich bist, wie dann? Du willst gesund, bequem, luftig, behaglich wohnen, geschmackvoll und apart eingerichtet sein: das ist ein sehr unschuldiges Verlangen. Aber wie dann, wenn du dabei zwar nicht in Schulden, aber doch in Schuld gegen deine Mitmenschen gerätst? Wenn du zehn Arbeitskräfte konsumierst, während du nur eine leistest? Mit andern Worten: wenn du ein Schmarotzer, ein Dieb am Gesellschaftsvermögen bist? Du

arbeitest vielleicht ganz fleißig, aber wenn du auf mehr Güter Anspruch machst, als du erzeugst, so bist du dennoch der Gesamtheit gegenüber ein Betrüger. Auf deinen Grabstein sollte sie schreiben: er zahlte uns tausend Mark, fünftausend blieb er uns schuldig.

Um noch einmal auf die Hosen des Londoner Börsenmaklers zu kommen: es handelt sich hier um Kleidungsstücke, die in unserm Erdteil jedermann für unentbehrlich erklärt; Panmure Gordon machte sie zu sündhaftem Luxus nur dadurch, daß er ihre nützliche Wirksamkeit auf einen halben Tag einschränkte. Wenn der Zar von Rußland ein schönes Schloß bewohnt, so wird ihn niemand wegen Prunkerei verklagen, aber er besitzt mehr als hundert Schlösser, in denen so gewirtschaftet wird, als ob der Hausherr gegenwärtig wäre, obwohl dieser die große Mehrzahl dieser Schlösser nie besucht; 32000 Diener besorgen den Dienst in diesen Schlössern. Drehen wir den Gedanken um, so erkennen wir: auch ein teurer, kostbarer Gegenstand ist kein Luxus, wenn er von sehr langer Dauer ist, wenn er vielen zugute kommt. Ich kann einen Tisch für 15 oder für 150 Mark kaufen; trotz des zehnfachen Preises ist der letztere billig, wenn er Jahrhunderte hindurch brauchbar bleibt und vielen Menschen das Wohlgefallen gibt, das wir bei soliden, mit großer Liebe aus wohlausgesuchtem Material hergestellten Sachen empfinden. Man darf hier nicht das Exempel rechnen: der billige Tisch kostet im Jahre 60 Pfennig Zinsen, der teure 6 Mark, folglich raubt der teure Tisch dem Eigentümer jährlich 5 Mark 40 Pfennig für nötigere Ausgaben. Solches Zinsenberechnen ist eine Denkweise, zu der uns die Kapitalisten unserer Umgebung allzuoft verführen. Wir verderben uns die Freude an unsern Besitztümern, wenn wir mehr und mehr von ihnen verlangen, daß sie jährlich vier Prozent ihres Kaufpreises in barem Gelde einbringen oder aufwiegen. Wenn ein Gemälde 1000 Mark kostete, so darf man nicht betonen: das ist ein jährlicher Zinsverlust von 40 Mark, sondern man muß rechnen: „Es wird 200 Jahre seine schöne Wirkung haben, folglich kostet es auf das Jahr nur 5 Mark, also ebensoviel wie eine bessere Flasche Wein.“ Ethisch und wirtschaftlich ist es ein gewaltiger Unterschied, ob man das Geld für einen Korb Sekt oder für ein venetianisches Glas ausgibt, für die schnell vergängliche Saaldekoration bei einem Festessen oder für eine kunstvoll gearbeitete Haustür, die allen Vorübergehenden, allen Eintretenden mit gehört.

Allgemein zugängliche Pracht ist anders zu beurteilen als egoistischer Prunk des Einzelnen. Von den Römern in ihrer besten Zeit sagt Cicero: „Den Privatluxus haßt das römische Volk, aber es liebt die öffentliche Prachtentfaltung.“ In den katholischen Domen sind viele Kostbarkeiten, die sehr viel Arbeit, sehr viel Geld erforderten, aber sie sind doch nicht übermäßig teuer, da Millionen von Menschen im Laufe der Jahrhunderte diese Schätze mit besitzen und genießen. Vorsicht ist allerdings auch hier nötig; die Vollendung des Kölner Domes hat von 1842 bis heute 21 Millionen Mark gekostet; wenn der ästhetische oder religiöse Effekt dieser ungeheuren Summe entspricht, so ist's in Ordnung; kann uns aber jemand beweisen, daß eine Kirche für eine Million ebensoviele Besucher in ihrem Seelenleben ebenso hoch hebt, dann ist auch der Kölner Dom Luxus und gehörte nach Amerika, wo

man von allen Dingen „the biggest“ haben muß. Daß wir im letzten Jahrzehnt bei Denkmals-Enthüllungen und ähnlichen akuten Ausbrüchen der Festseuche sehr viele Prachtentfaltung erlebt haben, die in das Gebiet des skandalösen Luxus gehört, weiß der geneigte Leser.

Man hat mich früher, als ich „Mäßigkeitsapostel“ war und die „Alkoholfrage“ noch neu war, öfters gefragt: „Wenn jemand ein Glas Wein trinkt, darf man da von Trunksucht reden?“ Die richtige Antwort ist: Das kommt auf den Mann an. Trinkt er den Wein aus natürlichem Durst, aus Flüssigkeitsmangel des Körpers, so ist es Durstlöschung; trinkt er ihn seines Wohlgeschmacks wegen, so ist's Genuß oder Gaumenlust; trinkt er ihn aber aus Trunksucht, so kann man allerdings auch bei einem Glas Wein von Trunksucht reden. Ebenso ist alles das Luxus, was um des Prunkens willen geschieht. Zur Verschwendung neigen auch manche der edelsten, originalsten Persönlichkeiten; das Bedürfnis des Prunkens aber haben nur Philisterseelen. Der Luxus verrät die Schwäche der Persönlichkeit. Mancher muß den Leuten durchaus sein Geld zeigen, damit sie ihn nicht mit jedem Dutzendgesicht verwechseln, ihn nicht zu den namenlosen Atomen im Menschenbrei rechnen. Schiller sagt: „Edle Naturen zahlen mit dem, was sie sind, gemeine mit dem, was sie haben.“ Statt „zahlen“ können wir auch „repräsentieren“ sagen. Wer nicht ohne weiteres repräsentiert: durch seine Züge, sein Wesen, seine getane Arbeit, seine Macht, wer erst noch „Repräsentationsgelder“ braucht, um so fein auftreten zu können wie ein reicher Börsenjobber, der stellt sich selber ein schlechtes Zeugnis aus. Von einem der besten deutschen Fürsten, von Karl August von Weimar, weiß man, daß er das Repräsentieren weder verstand, noch liebte, noch nötig hatte. An ihn dachte Goethe bei den Worten: „Um populär zu sein, braucht ein großer Regent weiter kein Mittel als seine Größe. Hat er so gestrebt und gewirkt, daß sein Staat im Innern glücklich und nach außen geachtet ist, so mag er mit allen seinen Orden im Staatswagen oder er mag im Bärenfell und die Zigarre im Munde auf einer schlechten Droschke fahren: es ist alles gleich: er hat einmal die Liebe seines Volkes und gewinnt immer dieselbe Achtung.“ Karl Augusts Droschke hatte aber noch nicht einmal Federn. —

Was oben gesagt ist über die Pflicht jedes Erwachsenen und Gesunden, die von andern beanspruchte Arbeitsleistung wieder durch eigene Arbeitsleistung aufzuwiegen oder andernfalls sich für einen Schmarotzer oder Dieb an der Gesamtheit zu betrachten, das wird mancher Leser nicht für richtig halten. Die bürgerliche Moral fordert von uns ja nur, daß wir die Waren und Bemühungen, die wir beanspruchen, nach dem marktgängigen Preise mit Geld bezahlen. „Er hat's, er kann's“, lehrt das Sprichwort; „ich kann mir's leisten“, redet der Protz. Der Philister erklärt sogar: wer recht viel Geld ausgibt, ist ein nützlicher Mensch; Lebemänner und Weltdamen sind beliebt, weil bei ihnen die Taler und Goldstücke locker sitzen; das Geldrollenlassen gilt im Volke als etwas Volksfreundliches.

Daß diese Meinung entstehen konnte und mußte, begreift man leicht. Die „kleinen“ Leute möchten dem „Großen“ Geld abgewinnen, das Geld, das sie so nötig brauchen; sie bemühen sich auf hunderterlei

Weise, ihn zum Spendieren zu veranlassen. Der Sparsame, der sich nicht verlocken läßt, erscheint hart, krallenfingerig, der Verschwender dagegen gutherzig, freigebig, ein freundlicher Gönner. Wer sich selbst ärmer macht, bietet andern die ersehnte Gelegenheit, reicher zu werden.* Aber es ist ein Irrtum, wenn man glaubt, der Verschwender bringe mehr Geld unter die Menge als der Sparsame, er gebe andern mehr Gelegenheit zum Verdienen. Das würde nur zutreffen, wenn die Sparer heute noch ihre Goldstücke in Strümpfen versteckten oder in vergrabenen Töpfen aufhöben. Seit man allgemein das ersparte Geld auf die Sparkasse oder die Bank trägt oder in Hypotheken, Pfandbriefen, Staatspapieren und Aktien anlegt, wird das für solche Anlagen dahingegebene Bargeld von den Kassen und Banken sofort wieder ins Rollen gebracht; es werden damit Häuser gebaut, Fabriken begründet, Ländereien bewässert oder ausgetrocknet und andere Arbeiten bezahlt, an denen sich viele beteiligen können. Das Geld des Geizigen ist eben so rund wie das des Verschwenders.

Nun pflegt allerdings das Geld des Sparers nach anderen Richtungen zu rollen als das des Lebemannes. Das Geld des ersteren wird in der Regel fleißigen Arbeitern und zuverlässigen Unternehmern zugute kommen; oft knüpft sich ein wundersamer Segen daran, z. B. wenn man einem Erfinder die Mittel leiht, seine Gedanken zu erproben, oder wenn man einem Talente Gelegenheit gibt, sich zu entfalten und auszuwirken. Die Verschwender aber begünstigen gern auch verdorbene Menschen oder sie verderben die noch Unverdorbenen. Wenn ein Mädchen leichtsinnig wird, so spekuliert es auf die Verschwender, nicht auf die Sparsamen. Die Hochstapler, die Bettler höheren Ranges, die Schmeichler und Schmarotzer, die Wucherer und Halsabschneider, die Zuhälter und Erpresser heften sich gern an den Verschwender. Recht oft haben die Bonvivants und die dazu gehörigen Damen einen Kreis von dunkeln Ehrenmännern und liederlichen Tagedieben um sich, die von ihnen zeitweise ernährt werden. Man predigt dem armen Volke, nur durch ehrliche Arbeit könne es vorankommen. Dabei sieht es aber, daß ein Kellner, der einem Lebemann eine Flasche Wein bringt, zuweilen für diesen geringen Dienst ein größeres Trinkgeld bekommt, als der Asphaltarbeiter oder der Müllfuhrmann Lohn für die saure Arbeit eines langen Tages. Jener Lebemann mag sich sehr nobel vorkommen, wenn er einen Taler als Trinkgeld hinwirft oder einer leichtfertigen Schönen einen blauen Schein schenkt, aber man glaube doch nicht, daß er durch solches Geldrollenlassen seinen Mitmenschen nützlich wird. Wenn die Fürstin Mellin in ganz Rußland die besten Regalias raucht, das Stück nicht unter 12 Mark, und die Fürstin Dimitri Woronzow die stärksten Havannas, das Stück zu 18 Mark: welchen Nutzen haben die russischen Bauern davon?

Die Verschwender nehmen der Arbeit nötiger Gewerbsleute ihre Ehre. Wer sich jährlich einen Anzug machen läßt, tritt mit seinem Schneider in das allgemeine bürgerliche Verhältnis des Arbeitsaustausches, wobei der eine für Kleidung, der andere für Nahrung, der

---

* Für die nächsten Absätze ist mein Buch „Ueber den Luxus" (Leipzig, K. G. Th. Scheffer, Preis 1 M. 60, gebdn. 2 M. 50 Pf.) benützt. D. V.

dritte für Wohnung sorgt; der Schneider wendet in diesem Falle seine Zeit und Kunst an ein Erzeugnis, dessen Nützlichkeit niemand bezweifelt. Lasse ich mir aber im Jahr hundert Anzüge machen, so ist der Schneider mein Sklave, denn er dient meinen verrückten Launen; er kann es unmöglich gern tun und würde die Arbeit verweigern, wenn er nicht meines Geldes bedürfte oder auf die unredliche Idee käme, meine Verschwendungssucht auch auszubeuten, wie viele andere es tun.

Das Ergebnis des Geldausgebens müssen wir noch näher betrachten. Der Gärtner und seine Gehilfen sind brave, sympathische Leute; ihnen einen Vorteil zuzuwenden, scheint allemal angebracht zu sein; aber es macht doch einen großen Unterschied, ob wir ihre Arbeit zu Tand und Spiel oder zu einem dauernden Werke benutzen. Man denke an unsere Begräbnisse: sogar diese ernstesten Feiern hat ein ethisch verwildertes Geschlecht in Prunksachen verwandelt! Selbst wenn die Majestät des Todes vor uns tritt, besinnen wir uns zuerst auf unsre Protzenpflichten. Müssen wir einen Kranz schicken? Wie teuer muß er sein? Oder ist wohl ein Palmenzweig unerläßlich? Es entsteht bei jedem Begräbnis in „guter" Familie eine Ueberschwemmung von Kränzen, Palmen und Schleifen, die vorher in den Schaufenstern der Blumenläden zur Schau ausgestellt waren; die Philister zählen sie, wie sie die Telegramme bei einer Hochzeit oder die Glückwunschkarten bei der Konfirmation ihres Töchterleins zählen; man sagt sich gar nicht, daß der Tote unmöglich so viele Freunde haben konnte, wie hier Trauerzeichen eingebracht wurden. Das Zeug wird dann auf und hinter dem Leichenwagen einhergefahren und getragen; in ein paar Tagen fängt es an zu faulen, und bald findet man von den Spenden nur noch so geringe Spuren, wie sie den Resten der Trauer in den Herzen ihrer Absender manchmal entsprechen. Diese eigenartige Bezeugung unserer Betrübnis kostet bei manchen Beerdigungen Tausende, ja Zehntausende von Mark; die Gärtner verdienen dabei, im übrigen bleibt nur ein bescheidener Beitrag zum Düngerhaufen.

Mit demselben Gelde, das der Kranz kostet, kann ich auch einen Obstbaum pflanzen oder eine Reihe Stachelbeeren oder Johannisbeeren setzen lassen. Da verdient der Gärtner ebenfalls, zugleich entstehen und bleiben wirkliche Güter, die mich bereichern, auch einigen andern nützlich und angenehm sind und noch meinen Nachkommen Freude bereiten. Es ist kein großer Beitrag zum Wohlstand des Landes, aber es ist ein Beitrag; das ausgegebene Geld ist nicht verschwendet, sondern nützlich verwendet; es ist vorteilhaft umgewandelt. Noch besseren Dienst leistet das Geld oft, wenn wir es nicht für uns, sondern für die Allgemeinheit ausgeben. Eine Dorfgemeinde besitzt an einem Berghange zwischen zwei Straßen einen Streifen Land, auf dem jetzt wilde Blumen und sieben hohe Pappeln wachsen. Die Bauern wollten diesen Streifen Landes rationeller ausnützen, also die Pappeln abschlagen, denn sie bedachten oder fühlten nicht, daß just diese Gruppe hochragender Bäume ihre Landschaft sehr verschönerte. Einer meiner Freunde hörte rechtzeitig davon; er pachtete diese sieben Pappeln der Gemeinde um ein billiges ab, rettete das Landschaftsbild und befriedigte doch auch die Bauern, die bar Geld sehen wollten. So könnten wir oft mit geringen

Kosten auch neue Bäume pflanzen lassen, die nach zehn Jahren dem Wanderer Schatten und dem Singvogel einen Nistplatz bieten; und wenn sich die Freunde des verstorbenen Herrn Müller zusammentäten, so könnten sie statt der Palmenzweige sogar eine Baumgruppe an dem Wege, wo er am liebsten ging, schaffen und eine Bank darunter mit der Inschrift versehen: „Müllers Ruh — gestiftet von seinen Freunden". Ein schönes Beispiel weiser Geldverwendung geben uns diejenigen Fürsten, die prächtige Gärten und Parke schufen und sie jedermann öffneten. Jahrhunderte hindurch erfrischen, erfreuen und erheben sie die Menschen, die darin spazieren. Millionen von Großen und Kleinen laben Augen und Seele an den knorrigen Eichen, an den spitz nach oben zielenden Tannen, an den weiten Rasenflächen, an den funkelnden Farben der Blumenbeete, an dem Leben all des kleinen Getiers rings-um. Wir haben den Herzog Karl August von Weimar schon genannt; er hatte ein Jahrzehnt hindurch nicht Geld genug, um sein verbranntes Schloß wieder aufzubauen; er hauste wochenlang in einem Häuschen, das nur einen einzigen Raum enthält — jetzt dient es als Geräte-schuppen — aber den herrlichen weimarischen Park anzulegen, dafür fand er das Geld, und dafür preisen ihn heute noch Menschen aus allen Zonen.

Aber, so wendet man ein, wenn auch der Sparer sein Geld so gut rollen läßt wie der Verschwender, so verbraucht doch dieser mehr Güter als jener, und insofern, als starker Verbraucher, schafft der Ver-schwender und Luxustreibende mehr Arbeits- und Verdienstgelegenheit. Man wagt solche Einwände wirklich, wie kurz sie auch gedacht sind. Wenn das starke Güterverbrauchen gemeinnützig wäre, dann müßte man auch Feuersbrünste, Ueberschwemmungen und Kriege als erfreu-liche Ereignisse preisen, und der Fresser und Säufer verdiente die Bürgerkrone. Aber in Wahrheit verlieren wir alle, wenn ein Haus abbrennt, denn der gemeinsame Güterbesitz des Volkes wird dadurch vermindert, und ebenso zerstört auch der Schlemmer unberechtigt viel von unserm allgemeinen Vorrat. In gewissem Grade ist auch unsere heutige Gesellschaft kommunistisch, indem wir unsern Anteil höher oder niedriger zu bezahlen haben, je nachdem wenig oder viel Vorräte im ganzen da sind. Wenn die Gutsbesitzer eine reiche Ernte haben, be-kommen wir unser Teil davon durch Verbilligung der Brotpreise, und haben die Viehzüchter ein schlechtes Jahr, so steigen für uns die Fleisch-preise. So sind wir auch interessiert an einem großen Vorrat von Wohnungen. Noch deutlicher fühlen wir das Interesse am Wohl des andern in unserer Eigenschaft als Zahler von Steuern und Versiche-rungsbeiträgen. Freilich kann der starke Verbraucher, wenn er Geld hat, neue Güter durch andere hervorbringen lassen; aber das könnte er auch, ohne das Vorhandene zu zerstören.

Da sind doch die Fabrikanten, die Bauunternehmer und selbst die Spekulanten, wenn sie für ihre eigene Person anspruchslos sind, viel nützlichere Menschen: sie lassen neue Güter hervorbringen, ohne die alten unnützerweise zu vernichten. Wenn ein Pferdebesitzer die Passion hat, junge Tiere zuschanden zu reiten, so braucht er zwar oft neue Pferde und die Händler verdienen an ihm, aber er ist dennoch ein Verminderer des Volksvermögens. Der sparsame Verbraucher, der

Anspruchslose, ist als solcher ein Menschenfreund. Auch wenn er zehntausend Arbeiter beschäftigt, so fordert er doch nur wenig Dienste, wenig hervorgebrachtes Gut für sich selber. Oder mit anderen Worten: die zehntausend Arbeiter mühten sich nicht für den alten Krupp ab, obwohl er an ihrer Spitze stand und durch sie große Summen erwarb. Das Uebermaß von Arbeit über den Wert des Lohnes hinaus wird vielleicht vom Prinzipal erzwungen, aber verschlungen wird es erst von jenen Schmarotzern, die mehr Güter verbrauchen als sie schaffen. Hier muß man die wahren Ausbeuter der Arbeiterklasse suchen; dem Sparsamen aber gebührt Ehre, denn je weniger Güter einer für sich verbraucht, desto mehr läßt er für andere übrig, desto mehr Mittel hat er, neue Güter zu erzeugen.

Wenn man nur nicht immer sagen wollte, daß so viele Arme vom Luxus der Reichen lebten! Niemand lebt vom Gelde des Reichen, denn Geld essen wir nicht, man kann sich nicht damit bekleiden, man kann keine Häuser daraus bauen. Der Laie vergißt immer wieder, daß Geld ein wirkliches Gut nur insofern ist, als es eingeschmolzen und zu allerlei Geräten und Verzierungen verwendet werden kann; in der Hauptsache ist das Geld nur ein Tauschmittel und Wertmesser. Leben kann man nicht von Silber oder Gold oder schön bedrucktem Papier. Wir leben alle von dem, was die Arbeit aus dem Erdboden erzeugt; niemals der Arbeiter vom Nichtarbeitenden, sondern immer leben alle Menschen von Arbeitserzeugnissen, von ihrer eigenen oder fremden Arbeit. Wir werden ernährt, bekleidet, beherbergt von den Bauern, Ackerknechten, Müllern, Bäckern, Schustern, Schneidern, Maurern, Zimmerleuten, Dachdeckern, Hausfrauen, Dienstmägden und dergl.; wieder andere erfreuen uns oder erhöhen uns als Künstler, Lehrer, Prediger; wieder andere nützen uns als Besorger unserer gemeinsamen Interessen. Der Mensch lebt nicht von Brot allein, aber niemals ist der Luxustreibende als solcher ein Lebensspender oder Lebensbegünstiger; vielmehr wirkt er als Arbeitsräuber, als Verschlinger von Kräften und Stoffen, die anderen zum Leben und neuen Güter-Erzeugen dienen würden. Wenn ich auf den Markt gehe und die Hand erhebe, so eilt ein Dienstmann herbei, um mir ein paar Groschen abzugewinnen; ebenso kann der Reiche über Hunderte von Arbeitern kommandieren, die von ihm das Tauschmittel Geld begehren, weil sie ohne dieses Tauschmittel nicht zu den wirklichen Gütern gelangen können. Aber nicht ich ernährte heute nachmittags den Dienstmann, indem ich ihm fünf Groschen gab, sondern er ernährte mich, indem er eine zu meiner Existenz nötige Arbeit tat.

Nicht selten hören wir die andere Rede: „Es sind genug Güter und Waren da; wir haben Ueberproduktion; da ist es doch nur erfreulich, wenn recht viel gekauft und verbraucht wird." Die Antwort ist: Wenn schädliche Dinge überhaupt produziert werden, so ist das allemal eine Ueberproduktion; diese Ueberproduktion muß nicht durch kräftiges Verbrauchen, sondern dadurch beseitigt werden, daß die Produktion überhaupt eingestellt wird. Eine allzugroße Produktion an nützlichen und heilsamen Sachen ist wohl denkbar; hier und da wachsen zuweilen so viele Birnen oder Zwetschgen auf den Bäumen, daß niemand mehr Zeit hat, sie herunterzunehmen. Im großen und ganzen

hat die Welt aber noch nie eine Ueberproduktion an nützlichen Waren erlebt. Noch heute müssen viele Tausende, die wie wir den deutschen Namen tragen und die wir gelegentlich als deutsche Brüder anschwärmen, sich mit einer unzureichenden und unzuträglichen Nahrung begnügen. Viele Kinder gehen an schlechter Ernährung zugrunde oder werden nur halbkräftige Menschen; einem großen Teile der Würmchen, die jedes Jahr geboren werden, wird weder die Muttermilch noch eine gute Kuhmilch gegönnt; allein in ein paar sächsischen Industriestädten geht beständig ein Kindermord vor sich, gegen den der bethlehemitische eine Kleinigkeit war. Man denke ferner an das Wohnungselend der Großstädte, auch vieler Mittelstädte und Kleinstädte. Man bedenke, wie viele junge Menschen beständig an der Ausbildung ihrer Gaben durch große Armut, durch den Zwang, Geld zu schaffen, verhindert werden. Dann wird man erkennen: wir leiden nicht an einer Ueberproduktion, sondern an einer mangelhaften Verteilung der Güter; die habsüchtigen, prunksüchtigen, schlemmerischen Menschen haben zu viel an sich gerissen, deshalb müssen manche arme Kinder zeitlebens zwischen den beiden hohen Mauern gehen, wie es jener Maler* gemalt hat: links und rechts nicken blühende Zweige herüber und verkünden, wie schön es in den Gärten der Reichen ist, aber die Kinder der Armut müssen in dürrem Sande, in zehrender Sonnenglut ihr Dasein weiterschleppen und für jene Reichen die Güter aus der Erde graben. Wer unnützen Konsum pflegt, beutet die Armen aus. Der edle Baltzer prägte den Satz: „Kritikloser Konsum führt zu kritiklosem Handel, zu kritikloser Industrie.“ Ein deutschböhmischer Fabrikbesitzer, Johannes Schicht in Außig, führt es weiter aus: „Alles, was konsumiert wird, muß erzeugt werden. Dazu ist Menschenarbeit notwendig. Pflege ich unnützen Konsum, verbrauche ich unnützerweise Menschenarbeit. Von seinen Mitmenschen unnütze Arbeit fordern, heißt ihre Arbeitskraft mißbrauchen und verhindern, daß Notwendiges produziert wird. Verhindere ich die Produktion notwendiger Dinge, so ist es klar, daß in diesen Dingen Mangel herrschen wird. Ich werde schuld, daß andere oder ich selbst Mangel am Notwendigen leiden. Von allen notwendigen Dingen ist durchaus nicht genug vorhanden. Es sind weder genug Schulen, noch genug Wohnungen, weder genug Verkehrsmittel, noch genug Wohlfahrtsanstalten, noch genug gesunde Nahrung für alle da. Es mangelt an diesen notwendigen Sachen überall, und nur deshalb, weil die Mittel, die dazu erforderlich wären, für entbehrliche Sachen hingeopfert werden.“

Damit es den Reichen etwas leichter werde, den Weg zum Seelenheil zu finden, muß in den unteren und mittleren Ständen die öffentliche Meinung sich viel schärfer gegen den Luxus erklären. Zunächst müßten die Unbegüterten natürlich selber ihre Gelegenheiten zu Ueppigkeit oder reichem Schein verschmähen, damit es von ihnen nicht heiße wie von jener alten Jungfer, die sich beständig über die Männer entrüstet: „Was man verachtet, das begehrt man eben.“ Sodann sollten wir uns für zu gut halten, die Gaffer und Bewunderer zu spielen, wenn die Millionäre einherprunken. Als Lady Godiva nackend durch

* Laermans. Der Kunstwart hat das Bild zum 2. Juliheft 1901 als Beilage gebracht.

die Straßen reiten mußte, und ihr langes goldenes Haar als einziger Mantel um ihr hing, da schlossen alle guten Menschen die Türen und Fensterläden und verstopften alle Ritzen, sodaß die edle Frau ungesehen am hellen Mittag durch die Stadt kam; nur ein kleiner neugieriger Bube fand ein Loch, durch das er plieren konnte. Wenn nun unsere Protzen ihr Dicktun nackt zeigen wollen, da sollten wir's doch wohl erst recht den kleinen dummen Jungen allein überlassen, nach ihnen auszuschauen.

Zuweilen wird auch ein Zeichen der Verachtung nicht fehlen dürfen. Es gibt nicht wenigen Luxus, der scheußlichste Tierquälerei oder Massenmörderei voraussetzt; Ziegen werden bei lebendigem Leibe geschunden, um recht feines Handschuhleder zu geben, deutsche Singvögel werden (nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland) gefangen und finden in Fallen einen langsamen, peinigenden Tod, damit die Reichen „Krammetsvögel" essen können u. dgl. mehr. Auf solche Zusammenhänge darf man die Gourmands und geputzten Damen aufmerksam machen, und wenn sie trotzdem fortfahren, ihrem Gaumen oder der Mode zuliebe Auftraggeber der Schinderknechte, Singvögel-Massenmörder, Elefanten-Ausrotter und anderer Teufel zu sein, so darf man ihnen insoweit gewiß auch die herzlichste Verachtung bezeugen. Aber was den Tieren recht ist, ist den Menschen billig; auch die arme Näherin, von der Thomas Hood sein Lied vom Hemde gedichtet hat, leidet schwer; auch die Büglerin wird gepeinigt. Alle übermäßige Arbeit wird verschuldet durch übermäßiges Begehren.

Wundert man sich, daß wir hier im Kunstwart von solchen volkswirtschaftlichen oder sozialethischen Dingen reden? Die Werke der Künstler und alles Schöne, was wir sonst lieben, entstehen nicht in einer Welt für sich, sondern in innigem Zusammenhange mit ethischen, nationalökonomischen und andern Tatsachen. Viele Kunstwerke verdanken wir zum Teil den Mäzenen, die sie in Auftrag gaben oder die Künstler über Sorgen ums tägliche Brot hinausbrachten. Das scheint fast für den Luxus zu sprechen: das Wort Renaissance bringt uns ja sofort die Begriffe Prachtentfaltung und Kunstförderung vereint in die Erinnerung. Aber man mache doch einmal einen Ueberschlag, auf wie viel Leute, die in Luxus leben, denn einer kommt, den wir Mäzen nennen dürften! Ich erinnere noch einmal an Karl August, den Unbegüterten; seine Gattin hat gleichfalls das schlichteste Leben geführt, hat weniger verbraucht als eine heutige Bankiersdame, aber sie fand z. B. das Geld, um an Herder eine reiche und nötige Gabe aus der Ferne so senden zu lassen, daß bei ihren Lebzeiten niemand die Geberin erkannte. Ihre Schwiegermutter, Anna Amalia, verkaufte einen Schmuck, um demselben Herder die Mittel zu geben, daß er das Bad zu Aachen besuchen konnte. Diese Fürstin saß in ihrem Witwenhause mit ihren Gästen an einem gestrichenen Tische auf gestrichenen Stühlen, aber in ihren Zimmern begann und erblühte die klassische Zeit in Weimar. Hätten Karl August und seine Damen den Luxus geliebt wie die meisten ihrer fürstlichen Zeitgenossen, so hätten sie sicherlich das Geld für ihre Dichter und Künstler nicht gehabt. Ein gewisser Wohlstand ist Voraussetzung der meisten Künste; Voraussetzung ist weiter, daß die Wohlhabenden Kunst und Künstler lieben; Luxus zu treiben brauchen sie nicht.

Wichtiger aber als alles Künstlerwerk ist die unmittelbare Schönheit. Daß wir Museen und Theater, daß wir Gemälde und Statuen haben, ist längst nicht so nötig, als daß wir selber schön sind und schön leben, daß die Natur um uns herum durch uns Menschen an ihrer Schönheit nicht einbüße, daß unsere Häuser, unsere Stuben, unsere Geräte, unsere Arbeiten und unsere Feste schön sind. Von diesem wahren Ziele aller einsichtigen ästhetischen Betätigung sind wir weit entfernt, weiter als viele Tausende in Hinterindien, auf Samoa und den Fidschi-Inseln. Die meisten Europäer sind häßlich und führen mißvergnügt ein häßliches Leben. Und schwatzen von Aesthetik und Kunst!

Aber ich darf auf diesem weiten Felde die Leser nicht noch weiter spazieren führen. Ich wollte nur andeuten, daß unsere Lebensweise nicht bloß bei ethischer, sondern ebenso auch bei ästhetischer Betrachtung die Hauptsache aller Hauptsachen ist, und daß wir besonders in unserer Eigenschaft als Verbraucher und als Umbildner unserer Umgebung die Schönheit der Welt vermehren oder vermindern, genießen oder mißachten.

Weimar — Wilhelm Bode

Der Bachianer Fasch

Im Enoch Richterschen Kaffeehause zu Leipzig ist es vermutlich am 22. April des Jahres 1723 sehr lebhaft zugegangen; in einer Ratssitzung, welche an diesem Tage stattgefunden hatte, war der Köthener Kapellmeister Johann Sebastian Bach zum Leipziger Thomaskantor gewählt worden. Die Erregung in den Leipziger Künstlerkreisen war begreiflich; die Verhandlungen hatten sehr lange gedauert; der berühmte Telemann in Hamburg hatte die Berufung abgelehnt, einige kleinere Geister, die sich um den begehrten Posten beworben hatten, gefielen dem wählerischen Rat nicht, und selbst Fasch in Zerbst schlug das schmeichelhafte Anerbieten aus, obwohl er vom Oberbürgermeister zweimal eingeladen worden war. Nun sollte also ein gewisser Bach kommen, von welchem zwar der und jener etwas Rühmliches zu sagen wußte, der aber doch im ganzen ein unbeschriebenes Blatt war. Das Interesse, welches man dem neuen Herrn entgegenbrachte, war also nicht ganz unzweideutig, und dazu hatte noch ein Mitglied des weisen Rates geäußert: „Da man die Besten nicht bekommen könne, müsse man Mittlere nehmen." Das war auch keine Empfehlung. Was half es, daß dieser Bach „informieren", d. h. seine Tertianer im Lateinischen unterweisen konnte? Nun, Bach kam, hielt seine Probemusiken ab, bewies seine Meisterschaft auf der Orgel und wurde schließlich endgültig angestellt; allmählich ward es allen offenbar, daß ein Meister in Leipzig eingezogen war. Uns bleibt heute die Aufgabe, die Fähigkeiten jener Männer abzuschätzen, die anfänglich für den Posten an der Thomaskirche ausersehen waren; unter ihnen war Telemann der bekannteste, der bedeutendste aber Johann Friedrich Fasch. Den letzteren hat Bach gekannt und hoch geschätzt; die Orchesterstimmen (!) von fünf Suiten Faschs hat er eigenhändig kopiert; diese Stimmhefte, deren monumentale Handschrift sich unverwischbar einprägt, ver-

wahrt das Archiv der Leipziger Thomana. Ein Bach aber erledigte keine Schreiberarbeiten; er hatte an dieser Musik seine helle Freude.

Fasch ist 1758 als Hofkapellmeister in Zerbst gestorben. Der Leser, welcher dieses Städtchen schwerlich kennen wird, darf daraus nicht folgern, daß sich das Leben dieses Musikers etwa wie ein kleinbürgerliches Idyll abspielte. Zerbst war damals wie die Schwesterstädte Weißenfels und Merseburg eine Musikstadt, die selbst Leipzig ernsthaft zu schaffen machte; dazu war Fasch ein Mann, der sich in der Welt umgesehen hatte. In der Nähe von Weimar war er geboren, hatte an der Leipziger Universität studiert, die dortigen musikalischen Leute zu einem Collegium musicum vereinigt, war dann nach Darmstadt gepilgert, hatte darauf die damals unausbleiblichen Schreiberposten bekleidet und war schließlich nach Böhmen von demselben Grafen Morzini berufen worden, der sich später den jungen Haydn sicherte. Fasch hat dieses Wanderleben in einer Selbstbiographie erzählt, die sich in ihrer bescheidenen Kürze fast wie ein Katalog liest. Er war im ganzen kein Musiker von dem Schlag, den seine Heimat überreich hervorgebracht hat; durch Reisen hatte er fremde Musiker von Ruf kennen gelernt und bald eingesehen, daß auch jenseits der Thüringer Berge noch brauchbare Musik gemacht wurde; den wohlerzogenen, musikalisch sattelfesten Sohn nahm er mit nach Dresden und zeigte ihm die feenhafte Wunderwelt der Hassischen Opern. Er war einer mit dem lebhaften Drange, nach außen hin zu wirken, mit der lebendigen Gegenwart in steter Verbindung zu bleiben; eine strenge Selbstkritik schützte ihn vor jener Vereinsamung, die so vielen seiner Berufsgenossen auf dem Höhenwege ihrer Kunst zuteil wurde. Er ist nicht „wie ein Narcissus in seine eigenen Arbeiten verliebt", schrieb der Hamburger Musikpapst Mattheson, als ihn Fasch um Adressen von Musikern bat, die vielleicht mit ihm Kirchenkompositionen austauschen könnten; denn Fasch brauchte in seinem Amte viel Notenmaterial und war der Aufführung eigener Arbeiten auf die Dauer überdrüssig geworden. Wir staunen wohl, daß Bach fünf Jahre lang für jeden Sonn- und Festtag eine neue Kantate schrieb. Fasch würde über unser Staunen etwas überlegen lächeln; denn er produzierte jährlich das Dreifache von dem, was Bach in einem Jahre zuwege brachte.

Mit der Ueberschrift „der Bachianer Fasch" wollten wir nur kurz orientieren; wäre Fasch kein Eigener, dann redeten wir umsonst, und die Neudrucke, auf welche das Interesse der Kunstwartfreunde gelenkt werden soll, wären entbehrlich. Fasch ist gewissermaßen körperlich Bachianer: er ist ja eben in jener Thüringer Luft groß geworden, deren musikalische Färbung bachischen Geistes war; er hat in beständigem Verkehr mit jenen Musikern gestanden, die scheinbar vom Morgen bis zum Abend weiter nichts als Musik trieben, die ganze Stöße von Gelegenheitsmusik schrieben und welche sicherlich diese Sachen gar nicht als bedeutende Kunstwerke betrachtet wissen wollten. Aber wir verstehen leicht, daß sich viele bei dieser Art des Komponierens in ein rein formales Schaffen verirrten, daß sie vergaßen, daß das Kunstwerk als der Widerschein eines seelischen Erlebnisses in künstlerischem Enthusiasmus gezeugt sein soll. Die

meisten unter ihnen besaßen wohl einen sicheren Instinkt für die absolute musikalische Schönheit, aber es fiel ihnen schwer, ihren Werken lebendiges Empfinden einzuflößen; sie bewegten sich gewöhnlich in einer breitgetretenen Selbstverständlichkeit, und ihre silhouettenhaften Themen waren zumeist von demselben grammatikalischen Zuschnitt, der an den Kompositionsstudenten aus Matthesons collegia melodica erinnert. Der Hauptfehler lag ja wohl darin, daß die jahrelange Schulung im Kontrapunkt mit seinen figurativen Elementen die melodische Entwicklung stärker bestimmte als die lebendige Phantasie; von der Natur aber war ihnen jene befruchtende Phantasie versagt geblieben, die zur Bezwingung der Aufgaben des strengen Stils unerläßlich ist; so verharrten viele in einem künstlerischen Quietismus, nicht wenige sogar stiegen herab zu berechnenden und ausprobierenden Banausen. Fasch ist die bequeme Straße nicht gezogen; von der seelenlosen Gründlichkeit, die seinesgleichen mit einem heiligen Eifer pflegten, hat er sich gänzlich frei gemacht; aber man darf in dem Monogramm seines Wesens einen Zug nicht übersehen: er war strenggläubig — der Berliner Hof, der nicht im Rufe einer „ausgemachten Heiligkeit" stand, war ihm anfänglich für den Sohn nicht gut genug — und geriet zuweilen in ein dunkles, verwickeltes Musizieren; in der Mehrzahl seiner Werke aber offenbart er die wunderbare Begabung des Deutschen, den eigentümlichen Schwer- und Tiefsinn seiner Natur in der reinsten Form. Wir meinen jene alte, von Nietzsche gerühmte deutsche Art, die zwar hart, herbe und voller Widerstand ist, aber doch den köstlichsten Stoff des deutschen Wesens ausmacht. Thüringer Kinder wissen, daß der Vorfrühling ihrer Heimat von einer unbeschreiblichen Lieblichkeit ist; sie kennen aber auch jene Regentage, an denen die Trauer der Natur kein Ende nimmt; das fühlen wir bei Nietzsche bestimmter, da er uns nähersteht, beim alten Fasch können wir es wenigstens nachfühlen. Was er von seiner Zeit empfing, war bachischen Geistes, gedankenschwer, tiefinnerlich, zum Teil schwülstig; was er mit vollen Händen zurückgab, war aber nicht das Alte, pietätvoll gepflegt und verbreitert, sondern eine neue Welt: seine Melodien und seine technischen Mittel sind von der Art Haydns. Das unwiderstehlich reizvolle der Arbeiten Faschs liegt aber darin, daß sich in ihnen der alte und der neue Glaube zu einer glücklichen Ehe vereinigen, in der nach altem Brauche der Mann die Zügel hält. So sehen wir den Vertreter der alten Schule die Hand hinüberreichen nach Mannheim, zu jenem kühnen Neuerer Johann Stamitz, der Symphonien in der Haydnschen Art schrieb, ehe Haydn überhaupt an solche Dinge dachte. Bach stand etwas abseits, weltabgewandt; in seinen Präludien und Fugen und in ähnlichen Stücken, die für einen kleinen Kreis geschrieben sind, hat er sein Tagebuch niedergelegt, in den Ensemblewerken aber, die sich an eine große Gemeinde wenden, hat er den Empfindungsausdruck stärker nivelliert und populär geredet; intime und heimliche Wendungen hat er hier nicht angebracht; den eigentlichen symphonischen Geist, jenes Keimen und Wachsen, Entwickeln und Ausgestalten, das Halbdunkel, jene verschlungenen Wege und scheinbaren Irrgänge, alles das, was Chry-

sander an seinem Händel vermißt, kennt auch Bach noch nicht. Fasch ist der erste, welcher von der modernen symphonischen Arbeit eine klare Vorstellung hat; er hat die ersten Beispiele jener markierten Notengruppe aufgestellt, die wir heute das Thema nennen, den geistigen „Kopf" eines Satzes, seine Kapitalüberschrift. Das alte Thema der vielstimmigen Schreibweise war ja nur ein Melodiefragment, welches durch alle Stimmen lief und das oft für sich nicht abgerundet und geschlossen war. Das neue Thema ist ein Charakterkopf, der keinen Augenblick im Zweifel läßt, was in der weiteren Ausgestaltung zu erwarten ist; eine einzige Stimme trägt es vor, während die anderen begleitend helfen. Licht und Schatten, Rhythmus und Vortrag sind nun vom Thema unzertrennlich. In der in der Beilage mitgeteilten B-Dur-Ouverture Faschs muß das Thema der Grandioso-Einleitung, welche breit, sehr gehalten und gewissermaßen scharfkantig vorgetragen werden muß, überraschen; es ist ein in sich geschlossenes, durchaus modernes Thema, das mit seiner pompösen Haltung noch heute ungeschwächte Lebenskraft besitzt; weit stärker freilich verblüfft der Anfang des nachfolgenden Prestos mit diesen Noten:



Dieses durchaus moderne Thema ist für seine Zeit ein Einfall von einer verteufelten Frechheit, welche dazu noch fast über Gebühr ausgedehnt wird. Aber es bleibt nicht bei diesem Thema, zu welchem sich eine originelle Begleitung (siehe im Beispiel die Terzen der Oboen) gesellt hat. Nach Fugenart bringt dieser mit harmonischen Kühnheiten gespickte Prestoteil die Wiederkehr jenes Hauptthemas auf verschiedenen Stufen und stets in Gesellschaft freier Imitationen der Fortsetzung. Drei Orgelpunkte mit chromatisch fortrückenden Harmonien regen das Interesse von neuem an und geben dem Ganzen den Charakter ungestümen Drängens, welches naive Zwischenspiele der Bläser zu beschwichtigen suchen. Das ganze Stück besteht in der Hauptsache aus thematischer Arbeit und hat ausgesprochenen Durchführungscharakter; darin liegt nicht sein geringster Wert. Fasch hat es überhaupt vorgezogen, in den Prestoteilen der sogenannten französischen Ouvertüren statt eines wohlgefügten Fugenthemas ein einziges prägnantes Motiv von thematischem Charakter und Zuschnitt einzuführen; nur in diesem Verzicht auf strenge Fugierung liegt das Geheimnis des Schwunges in seinen Arbeiten und das Geheimnis des fortreißenden, aber feinen Elans in der melodischen Erfindung. Das fast prahlerisch Pathetische und scharf Pointierte der alten Ouvertüren, auf deren peinlichen Vortrag die Franzosen unglaublich stolz waren, hat Fasch zugunsten einer freieren melodischen Entwicklung abgeschliffen, und er hat damit der Theatersymphonie, die zwar glänzende Toiletten trug, aber über ein spielerisches, arabeskenhaftes Treiben nicht hinauskam, den Weg der künftigen Entwicklung gewiesen; die Vorspiele zu Glucks aulischer Iphigenie

und zum Mozartischen Don Giovanni tragen noch deutlich erkennbar die Eierschalen der Entwicklung ihrer Form. Die Wertung Faschs von dieser Seite bleibt in erster Linie der Forschung überlassen; der Fernerstehende sucht die Annäherung an einer anderen Stelle; er findet sie überreichlich in Faschs Melodik. Diese ist von einer Intimität und einer zarten Innigkeit beseelt, welche man bei anderen Komponisten der gleichen Zeit vergeblich sucht. Selbst in den zwei Triosonaten, die vom ersten bis zum letzten Takte streng kanonisch gearbeitet sind, lebt eine Tiefe individuellen Fühlens, die um so erstaunlicher ist, als ja doch in diesen Fällen die Phantasietätigkeit durch eiserne Fesseln gezügelt ist. Es ist kein Zweifel: in der Geschichte des modernen Instrumentalstils ist der Zerbster Fasch die erste markante Persönlichkeit. Wer hätte vor 1750 melodisch und harmonisch so verblüffende Takte geschrieben:



In einer anderen Ouvertüre gibt Fasch den Bässen eine Idee, welche Kretzschmar in seinem „Führer" mit den Worten illustriert: Ritterlich stolz die Geigen; aber freilich tut's Kretzschmar nicht bei Fasch, sondern bei Schuberts großer C-dur-Symphonie. Der prächtigen und originellen Einfälle könnte hier eine lange Liste folgen; wir zitieren nur noch diesen echten Beethoven



verweisen dann aber auf die Neudrucke. In seiner Sammlung Collegium musicum (Breitkopf & Härtel) hat Riemann unter Nr. 8—12 fünf Trios in Stimmen und Klavierbegleitung aufgenommen; Nr. 13 ist ein prachtvolles Quartett, welches man, ebenso wie die Triosonaten, in mehrfacher Besetzung spiele; besondere Aufmerksamkeit schenke man den derselben Sammlung zugehörigen zwei Orchestersuiten, die in Partitur und Stimmen erschienen sind.

Orchesterdirigenten von den Tendenzen Hauseggers finden hier Neuheiten, für deren Durchschlagskraft kein Geringerer als Bach garantiert hat.

Fasch steht auf seinem Neuland nicht allein; der von ihm gepriesene Telemann, der außerordentlich fruchtbar und vielseitig war, erreicht aber weder die Gediegenheit der Faschischen Arbeit, noch entfalten seine Melodien die gleiche Wärme und Kraft der Ueberzeugung; sein schönes Es-dur-Trio enthält Riemanns Sammlung in Nr. 14. Schließlich machen wir auf Christoph Förster aufmerksam, dessen Orchestersuite in G-dur (Collegium musicum Nr. 22) ausgeprägten lyrischen Charakter hat und viele graziöse und liebliche Elemente bringt; sie ist, wie schon die französischen Ueberschriften und Vortragsbezeichnungen durchblicken lassen, elegant im gallischen Sinn und geht auch in der Instrumentation eigene und aparte Wege. Ein Zeitgenosse zählt Förster unter „die ersten feineren Melodisten seiner Zeit".

Mit Fasch aber mache man den Anfang; er ist der Universellere und wird seine Macht am ehesten beweisen. Guido Adler hat hervorgehoben, es sei ein besonderes Verdienst Riemanns, auf diesen Fasch hingewiesen zu haben, und Riemann selbst rechnet die Wiederentdeckung der Bedeutung dieses Meisters zu den erhebendsten Momenten seines Lebens. Man studiere diesen Bachianer, und man wird seinem Entdecker dankbar die Hand drücken. Carl Mennicke

Die Grundsätze der modernen Denkmalpflege

(Schluß)

Es ist klar, daß dieser Standpunkt der Denkmalpflege in dem Augenblick verlassen werden mußte, wo unsere Architekten einen eigenen Baustil hatten oder wenigstens zu haben glaubten. Dieser Zeitpunkt läßt sich bei uns in Deutschland ziemlich genau bestimmen. Er fällt in die letzten Jahre des vergangenen Jahrhunderts, wo gleichzeitig an verschiedenen Stellen begabte junge Künstler zu der Erkenntnis kamen, daß solch unselbständiges Rekapitulieren der historischen Stilarten auf die Dauer nicht bestehen könne, daß die Gegenwart ebenso wie die Vergangenheit ein Recht habe, sich ihren eigenen Stil zu bilden, und daß die großen, bisher völlig unbekannten Aufgaben der Baukunst notwendig zu neuen Konstruktionsweisen und Stilarten führen müßten.

Natürlich ging es dabei nicht ohne Mißgriffe und Uebertreibungen ab. Aber diese jungen Neuerer strebten unablässig weiter. Und der Sieg heftete sich an ihre Fahnen. Man kann jetzt sagen, daß diese moderne — oder um das häßliche Wort zu vermeiden, diese gute, der Vergangenheit gegenüber selbständige — Richtung sich überall durchgesetzt hat. Dabei handelt es sich aber keineswegs um die Ausbildung eines einheitlichen, allgemein gültigen Stils, wie er übrigens auch im Mittelalter vor der Entwicklung der Gotik nicht bestanden hat, sondern, entsprechend dem Individualismus der Gegenwart, um die möglichst scharfe Ausprägung vieler individueller Stilarten. Im ganzen jedoch kann man im modernen Lager zwei prinzipiell verschiedene Anschau-

ungen erkennen: Die einen vollziehen ihrem Temperament entsprechend den Bruch mit der Vergangenheit weniger schroff als die anderen. Jene erblicken das Heil mehr in einer gewissen primitiven Einfachheit unter Wahrung der guten handwerklichen Traditionen, diese mehr in dem phantasievollen Erfinden neuer origineller Formen.

Es ist charakteristisch, daß diese Bewegung nicht von den Architekten, sondern von den Malern, Bildhauern und Kleinkünstlern ausgangen ist. Die Architekten waren zu sehr in den traditionellen Formen befangen, um selbständig den Weg zum Neuen finden zu können. Dagegen gab es Kunsthistoriker, die von Anfang an mit den kühnen Neuerern Arm in Arm gingen. Das war kein Zufall. Denn der Kunsthistoriker, der schon berufsmäßig überwiegend mit den alten Formen zu tun hat, wird den Reiz des Neuen lebhafter als viele andere empfinden. Er hat auch vermöge seiner historischen Auffassung ein besonders ausgeprägtes Gefühl für die Notwendigkeit der Weiterentwicklung, und er weiß überdies aus der Kunstgeschichte, daß eklektische und retrospektive Kunstrichtungen sich rasch zu überleben pflegen und von der Nachwelt in der Regel niedrig eingeschätzt werden.

In diesen Kreisen hat sich nun in den letzten Jahren, eben seit dem Aufkommen der modernen Richtung, ein völliger Umschwung in der Auffassung von der Denkmalpflege vollzogen. Diese moderne Richtung selbst hat sich bei uns nicht ohne englischen Einfluß entwickelt, und so sind auch auf unserem engeren Gebiete Ruskin und Morris die großen Anreger gewesen. Aber erst seitdem Gurlitt auf dem Dresdener Tage für Denkmalpflege im Jahre 1900 diese Anschauungen, damals noch unter dem heftigen Widerspruche der Majorität, vertreten hatte, haben sich die neuen Ideen allmählich immer mehr eingebürgert. Noch sind sie im wesentlichen auf die Kreise der Fachleute beschränkt. Aber bald werden sie auch beim großen Publikum Eingang finden. Ich will versuchen, Ihnen den Kern dieser neuen Ideen in kurzen Zügen vorzuführen.

Wir beginnen wieder mit den nicht mehr im Gebrauch befindlichen Denkmalen, den Ruinen also. Hier ist das Einzige, was wir fordern, möglichst lange Erhaltung im ursprünglichen Zustande. Kunsthistoriker, Maler und Architekten begründen das in verschiedener Weise.

Für uns Kunsthistoriker hat, im Gegensatz zu den Architekten, der Neuheitswert eines Bauwerks als solcher nicht das geringste Interesse. Ein rein technischer Neuheitswert, mit dem sich keine Selbständigkeit der Formen verbindet, ist in unseren Augen etwas Handwerksmäßiges, woran die Kunst keinen Anteil hat. Für uns steht der Alterswert an erster Stelle. Denn die Kennzeichen des Alters, die ein Bauwerk an sich trägt, sind ja ein Beweis dafür, daß es wirklich das alte Denkmal ist, das Denkmal, von dem uns die Urkunden berichten, an dem die Geschichte der Stadt jahrhundertelang vorbeigerauscht ist, auf dem die Blicke ihrer Bewohner jahrhundertelang geruht haben. Das lokalgeschichtliche Interesse knüpft sich an das Original, nicht an die Jahrhunderte später angefertigte Kopie. Jeder Bürger, der Interesse für die Geschichte seiner Stadt hat, sollte sich sagen, daß ein Denkmal in dem Augenblick aufhört historisch interessant zu sein, wo es nicht mehr das alte Denkmal ist.

Nach unserer Auffassung ist die Ursprünglichkeit als solche eine Eigenschaft, die überhaupt durch nichts aufgewogen werden kann. Ebenso wie wir die moderne Kopie eines alten Bildes neben dem Original keines Blickes würdigen, wie wir vielmehr die Kopien alter Bilder und Statuen nur dann gelten lassen, wenn uns die Originale nicht erhalten sind, ebenso haben wir auch an der Kopie eines alten Baudenkmals, selbst wenn sie noch so treu ist, keine Freude.

Vor einigen Jahren tauchte in Stuttgart, wie Sie sich erinnern werden, die Idee auf, das alte Lusthaus Georg Beers genau so, wie es einst gewesen, an der Stelle des verbrannten Theaters, an der es gestanden, wieder aufzubauen. Es war zwar nur noch ein kleines Stück des Gebäudes selbst erhalten. Aber man hatte sehr genaue Aufnahmen von Beisbarth, und es wäre nicht schwer gewesen, nach ihnen eine treue Kopie herzustellen. Die Sache hätte einige Millionen gekostet, und diesem Aufwand hätte das Interesse nicht annähernd entsprochen. Denn so wertvoll es gewesen wäre, wenn das Denkmal früher hätte erhalten werden können, so wenig Zweck hätte es gehabt, es nun, wo es zerstört war, und das ursprüngliche Bedürfnis längst nicht mehr bestand, archäologisch genau zu rekonstruieren. Glücklicherweise wurde die Gefahr noch rechtzeitig abgewendet, und die Ruine hat jetzt in den Anlagen einen herrlichen Platz erhalten.

Natürlich wünschen auch wir eine genaue Aufnahme des Tatbestandes. Die alte Schule forderte, daß ein Denkmal in dem Augenblick abgerissen und erneuert würde, wo sein fortschreitender Verfall befürchten ließe, daß es demnächst überhaupt nicht mehr genau restauriert werden könnte. Die neue Schule fordert, daß man das Denkmal, schon ehe es dieses Stadium erreicht hat, so genau mißt, aufzeichnet, photographiert und nötigenfalls in Gips abformt, daß es später jederzeit auf dem Papier oder im Modell rekonstruiert werden kann. Das Denkmal selbst aber wollen wir stehen lassen. Konservieren, nicht Restaurieren, ist die höchste Weisheit der Denkmalpflege.

Gewiß, das Original wird zugrunde gehen. Alles auf der Welt nimmt einmal ein Ende. Auch der Mensch muß sterben, wenn sich seine Zeit erfüllt hat. Warum sollte ein Denkmal nicht sterben? Warum sollten wir allein bei der Architektur in den natürlichen Prozeß des Werdens und Vergehens eingreifen, indem wir sie über ihre gegebene Lebensdauer hinaus durch fortwährendes Kopieren zu erhalten suchten? Denn darüber kann ja kein Zweifel sein, daß nach abermals fünfzig oder hundert Jahren eine neue Kopie nötig sein wird, weil die erste wieder baufällig geworden ist. Und wie oft soll das in Zukunft wiederholt werden? Glaubt man im Ernst, daß unsere Nachkommen auch nur das geringste Interesse daran haben werden, die ewige Fortdauer einer von uns hergestellten Kopie durch fortgesetzte Kopistenarbeit zu sichern?

Den menschlichen Körper über seine Lebensdauer hinaus zu erhalten, ist uns ein unangenehmer Gedanke. Wir verschmähen es sogar, ihm bei Lebzeiten durch künstliche Mittel den Anschein ewiger Jugend zu geben. Falten und Runzeln und graue Haare schätzen wir als Zeichen ehrwürdigen Alters. Warum sollte es bei einem alten Denkmal anders sein? Es ist ja nichts dagegen einzuwenden, daß man durch Mittel, die uns die Fortschritte der Chemie immer mehr zur Verfügung stellen

werden, die Oberfläche des Steins gegen Verwitterung schützt, wenn nur dadurch seine Form nicht verändert wird. Aber abreißen und durch eine Kopie ersetzen ist kein Konservieren. Bei einem Menschen genügt es uns, wenn er nach seinem Tode im Bilde, in der Photographie, oder in der Totenmaske weiterlebt. Bei einem Denkmal sollten wir nicht mehr verlangen. Wir wollen das alte Bauwerk an seiner Stelle deshalb erhalten, weil es an dieser Stelle, in seiner alten Form, in seiner alten Umgebung den historischen Reiz hat, der allem Alten und Echten in den Augen historisch empfindender Menschen innewohnt.

Mit alle dem sprechen wir für die architektonische Denkmalpflege keine anderen Grundsätze aus, als in anderen Künsten längst befolgt werden. Keinem Kenner wird es einfallen, eine alte Holzschnitzerei oder ein altes Gemälde übermalen zu lassen. An einer Bronze schätzen wir gerade die Patina als Zeichen des Alters, und bei einem alten Gemälde möchten wir um keinen Preis die von leichten Sprüngen überzogene oberste Farbenschicht missen, weil sie uns eine Garantie dafür ist, daß kein fremder Pinsel die kostbare Oberfläche berührt hat. Und mit vollem Recht entfernt man jetzt von alten Bildern die Spuren späterer Restaurationen, weil es für uns gar kein Interesse hat zu wissen, wie irgend ein Schmierfink des 19. Jahrhunderts einen unserer alten großen Meister verstanden — oder nicht verstanden hat.

Wenn die Kunsthistoriker dem Pochen der Architekten auf den Neuheitswert mit aller Entschiedenheit den Alterswert entgegensetzen, so betonen die Maler ganz besonders den malerischen Wert, den Farbenreiz der alten Architektur. In ihren Augen macht gerade die Verwitterung, gerade die altersgraue Farbe, gerade das Moos und die Flechten und der Efeu eine besondere Schönheit der alten Bauten aus. Gerade die Art, wie ihre Farbe im Laufe der Jahrhunderte mit der des Bodens und der Umgebung zusammengewachsen ist, wie sie in dem ganzen koloristischen Ensemble darin steht, gerade das ist es, was ein malerisch empfindendes Auge entzücken muß. Alles das wird aber durch eine Restauration zerstört. Es stellt sich später wohl wieder ein. Aber man sollte sich im einzelnen Falle sehr überlegen, ob der Kunstwert der ornamentalen oder plastischen Arbeit wirklich so groß ist, daß es sich lohnt, den malerischen dagegen auch nur für einige Jahrzehnte hinzugeben.

Wieder etwas anderes machen die Architekten der jüngeren Schule gegen dieses im großen Stil betriebene Kopieren alter Brunnensäulen, dieses theatermäßige Wiederaufbauen alter Stadtmauern, Schlösser und Burgen geltend, nämlich daß dadurch eine Fülle von Menschenkraft und Geld verloren geht, die man wahrlich zu besseren und wichtigeren Dingen brauchen könnte. Muß es nicht einen jungen Künstler, der die Kraft in sich fühlt, Neues und Großes zu schaffen, im Innersten erbittern, wenn er sieht, daß alljährlich Millionen für völlig unproduktive Arbeiten ausgegeben werden, während die lebende Kunst, die schöpferische Kunst, die Kunst, die neue Werte schafft, darben muß? Wer wird es dem zwanzigsten Jahrhundert in Zukunft danken, daß es den eingestürzten Markus-Turm in Venedig genau in seiner alten Gestalt wieder aufgebaut, oder aus dem Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses einen unbrauchbaren Museumsbau gemacht hat?

Noch schroffer beinahe als bei der Restauration der Ruinen stehen sich die Meinungen gegenüber bei der Frage, wie man ein altes, aber noch im Gebrauch befindliches Bauwerk restaurieren, das heißt in welchem Stil man seine neuen Anbauten und Einbauten ausführen soll. Gerade dies ist gegenwärtig die eigentlich brennende Frage der Kunstpflege. Da haben nun die Jungen ihre eigene wohlbegründete Meinung. Von der archäologischen Stiltreue, die man früher als selbstverständlich forderte, wollen sie nichts wissen. Sie verlangen vielmehr für sich das Recht, die Zutaten, die durch den praktischen Gebrauch nötig geworden sind, ohne Nachahmung der alten Kunstformen, zwar in harmonischer Anpassung an das Alte, aber in modernem Stil ausführen zu dürfen.

Dies ist eine Forderung, die den meisten Laien geradezu unverständlich sein wird, und die bis vor kurzem sogar bei manchen Kunsthistorikern ein bedenkliches Kopfschütteln erregt hat. Kann man wirklich die Pietätlosigkeit gegen das Alte so weit treiben, daß man einer alten romanischen oder gotischen Kirche einen Turm oder eine Sakristei, eine Kanzel oder einen Taufstein in modernem Stil hinzufügt? Verträgt sich das wirklich mit unserem historischen Sinn, unserer Pflicht gegen die historische Ueberlieferung?

Aber wie, wenn es gerade die historische Ueberlieferung wäre, die uns das Recht gäbe, so zu verfahren? Es ist bekannt, daß es kaum einen größeren Bau aus dem Mittelalter gibt, der stilistisch aus einem Guß, der einheitlich in einer bestimmten Zeit ausgeführt wäre. Schon bei der ersten Anlage rechnete man mit einer langen Bauzeit. Der Ehrgeiz, einen ganzen großen Bau auf einmal fertig zu stellen, der heutzutage so oft eine überhastete Bauausführung zur Folge hat, war dem Mittelalter völlig fremd. So fing man bei einer Kirche vielleicht mit dem Chor an, stellte diesen in fünf bis zehn Jahren fertig und weihte ihn, sodaß er zum Gottesdienst benützt werden konnte. Wenn dann nach längerer Zeit wieder genügende Mittel vorhanden waren, fügte man, ebenfalls in mehreren Jahren, etwa das Langhaus, vielleicht auch nur einen Teil desselben hinzu. Dann ging man etwa zur Westseite, zum Turmbau über. Und erst zu allerletzt fügte man die oberen Galerien am Dachgesims, die Fialen auf den Strebepfeilern und die Statuen hinzu. So konnten über der Vollendung des Ganzen leicht hundert und mehr Jahre hingehen, und dabei war natürlich von Stileinheit zuletzt keine Rede. Denn die späteren Baumeister hielten sich, besonders in den Einzelheiten, durchaus nicht immer an die Intentionen ihrer Vorgänger. Jeder baute vielmehr in dem Stil, der in seiner Zeit herrschte, in den Formen, die ihm persönlich sympathisch waren.

Wenn dann in späteren Jahrhunderten ein Teil der Kirche, der nicht mehr genügte, vielleicht der Chor oder eine Sakristei, abgebrochen und durch einen Neubau ersetzt werden mußte, so schloß man sich auch dabei stilistisch durchaus nicht an das schon Bestehende an, sondern baute wiederum in dem Stil der Zeit, in der man lebte. So wurden denn im Laufe der Jahrhunderte nicht nur allerlei äußere Anbauten, sondern auch im Innern die Emporen und Orgeln, das Gestühl und die Altäre, Kanzel und Taufstein, Grabmäler, Epitaphien usw., je nachdem es das Bedürfnis forderte, in ganz verschiedenen Zeiten hinzu-

gefügt. Und keinem von all den Künstlern, die diese Bauten und Ausstattungsstücke entwarfen, fiel es auch nur im geringsten ein, sich im Stil an irgend eine frühere Bauzeit, etwa die des ältesten oder größten Bauteils anzuschließen. Alle bauten ganz naiv und unbefangen in ihrem Stil, nur mit der einen Sorge, ihr Werk dem schon Vorhandenen in räumlicher Beziehung, in den Maßen, den Umrissen, der Farbe usw. harmonisch anzupassen.

So erklärt es sich, daß mehr als einer dieser mittelalterlichen Bauten — ich erinnere nur an Bebenhausen — eine wahre Musterkarte der verschiedensten Stilarten geworden ist. Und wir dürfen daraus mit voller Sicherheit schließen, daß der Begriff der Stileinheit und Stilreinheit wenigstens den älteren schöpferischen Bauperioden völlig fremd war. Gerade weil man sich beim Bauen durchaus nicht bewußt war, in einem bestimmten, historisch fixierten Stil zu bauen, sah man auch nichts Bedenkliches darin, die verschiedenen Bauweisen der verschiedenen Zeiten nebeneinander anzuwenden.

Wir haben gesehen, daß die moderne Denkmalpflege dieser historisch gewordenen Stilmischung insofern Rechnung trägt, als sie es sich zum Grundsatz gemacht hat, keinen dieser später hinzugefügten Teile zu vernichten, wenn er nicht geradezu wertlos ist oder Besseres in roher Weise verdeckt. Aber noch ist man nicht allgemein zu der Ueberzeugung durchgedrungen, daß das, was den Alten recht war, auch den Neuen billig ist. Ich will gar nicht einmal die schwierige Frage aufwerfen, welchem dieser alten Stile sich denn nun die Restauration anschließen soll — unsere Architekten haben auch dafür die Formel gefunden —, aber der Zweifel darf doch wohl ausgesprochen werden, ob es konsequent ist, die malerische Schönheit und den historischen Reiz eines alten Baus eben in der reichen und interessanten Stilmischung zu erkennen, dabei aber der Gegenwart zu verbieten, daß sie zu dieser Stilmischung auch das Ihrige beitrage.

Wer die Entwicklung der Denkmalpflege in den verschiedenen Zeiten verfolgt, der erkennt, daß sie immer in engem Zusammenhang mit der jeweiligen Kultur- und Kunstentwicklung gestanden hat. Zuerst, in der Renaissance, dem Barock und Rokoko der naive Grundsatz des künstlerischen Genußmenschen: Das Alte wird vernichtet, weil das Neue schöner ist als das Alte. Dann in der Revolutionszeit der Grundsatz des Radikalismus: Das Alte wird vernichtet, weil es alt ist und als solches von der Erde verschwinden muß. Dann in der Reaktionszeit der Utilitarismus: Das Alte wird vernichtet, weil es unzweckmäßig ist und Geld kostet. Dann in der Romantik: Mittelalter ist Trumpf. Ihm muß der „Zopf", worunter man Renaissance, Barock und Rokoko zusammen verstand, weichen. Dann in den Zeiten der eklektischen Kunst: Alle Stilarten haben gleiches Recht, nur wir haben kein Recht, denn wir haben keinen eigenen Stil. Endlich am Ende des 19. Jahrhunderts: Wir haben einen eigenen Stil, das heißt wir bauen wieder selbständig, und der Lebende hat recht. Aber — der Tote hat auch recht. Beide können sich vertragen. Und so ist die moderne Denkmalpflege, die Denkmalpflege der Zukunft entstanden.

Wir wollen mit derselben Unbefangenheit und Naivität an die Aufgabe des Restaurierens herantreten, wie es die Alten taten, nur mit

dem Unterschied, daß wir gegen unsere Vorgänger größere Pietät haben. Dasselbe Recht, das wir für unsere Individualität fordern, wollen wir auch den alten Meistern zugestehen. Wir wollen uns gar nicht bemühen, in einer fremden Sprache zu reden, weil wir unsere eigene Sprache haben, die uns wohl ansteht, einen eigenen Stil, den wir uns selbst ausgebildet haben. Dieser Stil setzt sich nicht aus einem gewissen Vorrat historischer Kunstformen zusammen, den man sich äußerlich aneignen könnte, sondern er erwächst einerseits aus dem Gefühl für die organischen Bildungsgesetze der Natur, andererseits aus der treuen und schlichten Berücksichtigung der Bedingungen des Materials und der Technik.

Deshalb berührt uns auch der Einwand wenig, daß der moderne Stil zu individuell sei, um beim Restaurieren Anwendung finden zu können. Die ältere Schule hielt streng daran fest, daß jedwedes, auch das leiseste Hervortreten der künstlerischen Individualität bei solchen Arbeiten auf das peinlichste zu vermeiden sei. Das war gegen die naive Sucht mancher Restauratoren gerichtet, das Alte zu verändern, weil es angeblich unschön war, das heißt dem eigenen Geschmack nicht entsprach. Aber diese Gefahr ist jetzt nicht mehr vorhanden, da ja das Alte unter allen Umständen geschont werden soll. Jetzt handelt es sich vielmehr darum, ob das Neue gleichberechtigt neben das Alte treten darf. Und das wollen wir bejahen. Darin soll man uns nicht irre machen durch das Schreckgespenst des Individualismus, der gesuchten Originalität, mit dem man immer noch solche, die die Verhältnisse nicht kennen, gegen die moderne Kunst einzunehmen sucht. Es gibt wie gesagt auch eine einfache und anspruchslose moderne Kunst, und die wird ganz von selbst für Restaurationsarbeiten allein in Frage kommen.

Gerade daß diese anders aussehen werden als die alten Teile des Baus, macht sie für diesen Zweck geeignet. Denn nichts ist für eine alte Architektur gefährlicher, als die unmittelbare Nachbarschaft imitierter Formen, die dem Fachmann den Genuß verleiden und den Nichtfachmann betrügen. Und nichts ist für sie günstiger, durch nichts kann man sie mehr in ihrer Wirkung heben, als wenn man die neuen Teile in einem einfachen ruhigen und nicht aufdringlichen modernen Stil ausführt, der sich ganz offen und ehrlich als modern gibt.

Eine solche Ergänzung wird sich niemals dem Vorwurf aussetzen, daß sie etwas anstrebt, was sie nicht erreichen kann. Denn die Stiltreue, mit der die alten Restauratoren zu arbeiten vorgaben, existiert in Wirklichkeit gar nicht. Ueber die Mängel unserer älteren, früher so sehr bewunderten Kirchenrestaurationen herrscht gegenwärtig unter Sachverständigen nur eine Stimme. Freilich soll nicht geleugnet werden, daß wir es in der Kunst der Imitation — ein zweifelhaftes Lob! — seitdem weiter gebracht haben. Aber die Behauptung, daß wir gerade jetzt den Höhepunkt der Restaurationstätigkeit erreicht hätten, daß wir gerade in diesem Augenblick wirklich und wahrhaftig im Stil der Gotik und Renaissance bauen könnten, ist eine einfache Selbsttäuschung. Niemand kann aus seiner Haut heraus- und in die eines anderen hineinfahren, und kein Mensch bürgt uns dafür, daß nicht schon die nächste Generation an unseren angeblich stilgetreuen Restaurationen

mindestens ebensoviel aussetzen wird, wie wir an denen unserer Vorfahren auszusetzen haben.

Nicht ergänzen, sondern erhalten, das sei die Losung. Wo aber einmal ergänzt werden muß, da tue man es, ohne durch Stilechtheit täuschen zu wollen. Jedes restaurierte Stück soll auch ohne Jahreszahl und Inschrift dem Beschauer sagen: Dort ist das Alte, hier das Neue. Die Alten haben aus dem Geist ihrer Zeit heraus geschaffen, wir schaffen aus dem Geist unserer Zeit heraus. Aber wir wollen die Alten nicht übertrumpfen.

Wir wollen auch unsere Kraft nicht damit verpuffen, daß wir gotische Kirchtürme, die in ihrer unvollendeten Form jahrhundertelang die Silhouette einer Stadt bestimmt haben, ausbauen. Wir wollen nicht Millionen für die „Freilegung" unserer mittelalterlichen Dome ausgeben, die nur den Erfolg hat, daß diese dauernd in ihrer ästhetischen Wirkung geschädigt werden. Wir wollen nicht im Lande umherziehen und suchen, wo sich wohl etwas restaurieren und kopieren, das heißt künstlerisch wertlos machen ließe. Sondern wir wollen unser Geld und unsere künstlerische Kraft aufsparen einmal für die sorgfältige Erhaltung und Erforschung des Bestehenden, dann aber für die neuen und großen Aufgaben, die unser harren, für Parlamentshäuser und Hochschulen, Museen und Theater, Bahnhöfe und Markthallen. Da werden wir zeigen, was wir können. Ihr aber, die ihr über das Geld zu verfügen habt, gebt es nicht aus für unnütze romantische Spielereien, die die Gegenwart nicht von euch fordert und die Zukunft euch nicht lohnen wird. Spart sie vielmehr auf für das, was uns modernen Menschen not tut, was aus dem lebenden Bedürfnis der Gegenwart heraus erwächst. Laßt die Restaurationen, zu denen euch gelehrte Architekten überreden möchten, auf dem Papier, vielleicht auch im Modell ausführen. Aber bildet euch nicht ein, daß ihr das historisch Gewordene unter dem Vorwande der Erhaltung zerstören und erneuern oder gewaltsam verändern müßt. Man wird euch einst Dank wissen, wenn ihr nicht die tote Kunst wieder lebendig gemacht, sondern dazu beigetragen habt, daß die lebendige Kunst lebendig bleibe, wachse und gedeihe. Helft dazu, daß produktive Werte geschaffen werden, die ein Zeugnis ablegen von der Größe und Herrlichkeit unserer Kunst, der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts!

Für eine Kunstpflege in diesem Sinne rufen wir auch die Hilfe des Staates und der Korporationen an. Regierungen, kirchliche Behörden und Stadtgemeinden müssen in derselben Richtung zusammenwirken, wenn das Ziel, das sich die moderne Kunstpflege gesteckt hat, erreicht werden soll. Vieles ist in dieser Beziehung bei uns in Württemberg schon geschehen, was wir mit Dank anerkennen. Vieles und wichtiges bleibt noch zu tun übrig und ist für die Zukunft in Aussicht genommen. Ob freilich ein Denkmalschutzgesetz, wie es von unserer Abgeordnetenkammer in der großen Kunstdebatte des vorigen Jahres angeregt worden ist, alle Schwierigkeiten heben würde, ist zu bezweifeln. So sehr auch der Erlaß schärferer Bestimmungen zu wünschen wäre, so darf man sich doch von der Gesetzgebung in dieser Hinsicht nicht allzuviel versprechen. Denn es ist eine Tatsache, daß selbst die Staaten, die strenge Denkmalschutzgesetze haben, dadurch nicht vor

Zerstörung und Verunstaltung ihrer Kunstdenkmale bewahrt worden sind.

Nicht ein Polizeigesetz können wir brauchen, das vielleicht den Kirchen und Gemeinden und Privateigentümern die Freude an ihrem Kunstbesitz verkümmern würde, sondern eine Erziehung der Nation zum Denkmalschutz, zur freiwilligen Achtung vor dem historisch Gewordenen. Jeder Pfarrer, jeder Lehrer, überhaupt jeder Gebildete muß sich persönlich verantwortlich fühlen für alles Alte, was unter seinen Augen zugrunde geht. Damit dieses Ziel dereinst erreicht werde, müssen wir uns bemühen, die Liebe zur Kunst in die Herzen unserer Jugend zu pflanzen. Und deshalb ist es billig, daß auch von dieser Stelle der Ruf erhoben wird: Schutz unseren heimischen Kunst- und Altertumsdenkmalen!

So wie die Dinge jetzt liegen, läßt es sich freilich nicht vermeiden, daß unsere Behörden zuweilen durch den Kampf der Parteien, die beide im Besitz der wahren Denkmalpflege zu sein glauben, in ihren Entschließungen beirrt werden. Aber wir haben das feste Zutrauen in die leitenden Männer, daß sie sich in solchen Fällen, nach weiser Abwägung der Gründe und Gegengründe, auf diejenige Seite schlagen werden, der — nach der Entwicklung der letzten Jahre zu schließen — die Zukunft gehört. Konrad Lange



Lose Blätter

Der Wald in deutscher Lyrik

Vorbemerkung. Ferdinand Gregoris Anthologie „Lyrische Andachten", die durch die folgende Probe den Kunstwartlesern empfohlen werden soll, wäre beinahe als ein Kunstwartunternehmen herausgekommen — schließlich aber erschien es Gregori und mir doch besser, daß sie auf anderem Wege ins Land zöge. Nicht deshalb, weil wir, bei aller Uebereinstimmung im wesentlichen, im einzelnen als zwei verschiedene Leute doch manchmal verschieden urteilten, sondern deshalb, weil sich hoffen ließ, daß Gregoris Buch im Anschluß an eine andere große „Bibliothek" unseren so nahe verwandten Bestrebungen ganz neue Kreise gewinnen würde.

Eine Kritik dieses „Mitarbeiterbuches" ist hier nicht am Platz. Daß auch ich diese Art der Einteilung und Anordnung für solche Sammlungen für die allein richtige halte, wissen unsre Leser von meinem „Hausbuche deutscher Lyrik" her. Der Schlußabsatz des Gregorischen Vorworts ist nach Ausweis einiger Briefe an mich so mißverstanden worden, als sei auch die Anordnung des „Hausbuches" selber auf eine Gregorische Anregung im Kunstwart zurückzuführen, ich möchte deshalb erwähnen, daß das Manuskript meiner Sammlung schon jahrelang bei dem Hausbuchzeichner Fr. Ph. Schmidt war, als jene Anregung erschien. Aber der Gedanke, eine Anthologie statt nach Dichterpersönlichkeiten nach Stoffen und Stimmungen zu ordnen, ist zum ersten Male auch nicht von mir verwirklicht worden, sondern schon wiederholt und schon seit Jahrzehnten, nur freilich selten, und merkwürdigerweise gerade von den schlechteren Anthologen. Mögen Gregoris „Lyrische Andachten" mit meinem „Hausbuch" zusammen das ihrige tun, um den Grundsatz überall durchdringen zu lassen, wo sich's nicht um rein literar-

historische Zwecke handelt. Denn, um aus den Dichtungen die Lebenswerte ins Volk zu bringen, gibt es für den Anthologen wirklich keinen besseren.

Die im folgenden abgedruckten Gedichte sind nicht etwa alle, die Gregori dem deutschen Wald zum Preise wiedergibt. Sie bedeuten nur eine Auswahl aus seiner Auswahl, denn die ganze Abteilung zu bringen würde unser Raum durchaus nicht reichen. Die „Lyrischen Andachten“ sind bei Max Hesse in Leipzig erschienen. A



Frühlingsblick

Durch den Wald, den dunkeln, geht
Holde Frühlingsmorgenstunde,
Durch den Wald vom Himmel weht
Eine leise Liebeskunde.

Selig lauscht der grüne Baum,
Und er taucht mit allen Zweigen
In den schönen Frühlingstraum,
In den vollen Lebensreigen.

Blüht ein Blümlein irgendwo,
Wird's vom hellen Tau getränket,
Das einsame zittert froh,
Daß der Himmel sein gedenket.

In geheimer Laubesnacht
Wird des Vogels Herz getroffen
Von der großen Liebesmacht,
Und er singt ein süßes Hoffen.

All das frohe Lenzgeschick
Nicht ein Wort des Himmels kündet;
Nur sein stummer, warmer Blick
Hat die Seligkeit entzündet;

Also in den Winterharm,
Der die Seele hielt bezwungen,
Ist ein Blick mir, still und warm,
Frühlingsmächtig eingedrungen. Nikolaus Lenau

Die Visite

Philister kommen angezogen:
Man sucht im Garten mich und Haus;
Doch war der Vogel ausgeflogen,
Zu dem geliebten Wald hinaus.
Sie kommen, mich auch da zu stören;
Es ruft und ruft im Widerhall —
Gleich lass' ich mich als Kuckuck hören,
Bin nirgends und bin überall.

So führt' ich sie, nur wie im Traume,
Als Puck im ganzen Wald herum;
Ich pfiff und sang von jedem Baume,
Sie sahn sich fast die Hälse krumm.
Nun schalten sie: Verfluchte Possen!
Der Sonderling! Der Grobian!
Da komm' ich grunzend angeschossen,
Ein Eber, mit gefletschtem Zahn.

Mit Schrein, als wenn der Boden brennte,
Zerstob ein Teil im wilden Lauf,
Die andern kletterten behende
Den nächsten besten Baum hinauf;
Sie krochen weislich bis zum Gipfel,
Und sahen nicht einmal zurück,
Doch ich als Eichhorn saß im Wipfel,
Ich grüße sie und wünsche Glück.

„Ei, welch ein allerliebstes Späßchen!
Gott grüß' Sie, schöne Fraun und Herrn!
Sie kommen, hoff' ich, auf ein Täßchen
Eichelkaffee? Von Herzen gern!"
— Allein sie fanden's nicht gemütlich
In dieser ungewohnten Höh'.
So schieden wir für heute gütlich;
Doch wehe meiner Renommee!

Eduard Mörike

Die schöne Buche

Ganz verborgen im Wald kenn ich ein Plätzchen, da stehet
  Eine Buche, man sieht schöner im Bilde sie nicht.
Rein und glatt, in gediegenem Wuchs erhebt sie sich einzeln,
  Keiner der Nachbarn rührt ihr an den seidenen Schmuck.
Rings, soweit sein Gezweig der stattliche Baum ausbreitet,
  Grünet der Rasen, das Aug still zu erquicken, umher;
Gleich nach allen Seiten umzirkt er den Stamm in der Mitte;
  Kunstlos schuf die Natur selber dies liebliche Rund.
Zartes Gebüsch umkränzet es erst; hochstämmige Bäume,
  Folgend in dichtem Gedräng, wehren dem himmlischen Blau.
Neben der dunkleren Fülle des Eichbaums wieget die Birke
  Ihr jungfräuliches Haupt schüchtern im goldenen Licht.
Nur wo, verdeckt vom Felsen, der Fußsteig jäh sich hinabschlingt,
  Lässet die Hellung mich ahnen das offene Feld.
— Als ich unlängst einsam, von neuen Gestalten des Sommers
  Ab dem Pfade gelockt, dort im Gebüsch mich verlor,
Führt ein freundlicher Geist, des Hains auflauschende Gottheit,
  Hier mich zum erstenmal, plötzlich, den Staunenden, ein.
Welch Entzücken! Es war um die hohe Stunde des Mittags,
  Lautlos alles, es schwieg selber der Vogel im Laub.

Und ich zauderte noch, auf den zierlichen Teppich zu treten;
Festlich empfing er den Fuß, leise beschritt ich ihn nur.
Jetzo, gelehnt an den Stamm (er trägt sein breites Gewölbe
Nicht zu hoch), ließ ich rundum die Augen ergehn,
Wo den beschatteten Kreis die feurig strahlende Sonne,
Fast gleich messend umher, säumte mit blendendem Rand.
Aber ich stand und rührte mich nicht; dämonischer Stille,
Unergründlicher Ruh lauschte mein innerer Sinn.
Eingeschlossen mit dir in diesem sonnigen Zauber-
Gürtel, o Einsamkeit, fühlt' ich und dachte nur dich!

Eduard Mörike

Die Eichbäume

Aus den Gärten komm' ich zu euch, ihr Söhne des Berges!
Aus den Gärten: da lebt die Natur, geduldig und häuslich,
Pflegend und wieder gepflegt, mit dem fleißigen Menschen zusammen.
Aber ihr, ihr Herrlichen, steht, wie ein Volk von Titanen,
In der zahmeren Welt und gehört nur euch und dem Himmel,
Der euch nährt' und erzog, und der Erde, die euch geboren.
Keiner von euch ist noch in der Menschen Schule gegangen,
Und ihr drängt euch, fröhlich und frei, aus kräftiger Wurzel
Untereinander herauf und ergreift, wie der Adler die Beute,
Mit gewaltigem Arme den Raum, und gegen die Wolken
Ist auch heiter und groß die sonnige Krone gerichtet,
Eine Welt ist jeder von euch, wie die Sterne des Himmels
Lebt ihr, jeder ein Gott, in freiem Bunde zusammen.
Könnt' ich die Knechtschaft nur erdulden, ich neidete nimmer
Diesen Wald und schmiegte mich gern ans gesellige Leben.
Fesselte nur nicht mehr ans gesellige Leben das Herz mich,
Das von Liebe nicht läßt, wie gern würd ich unter euch wohnen!

Friedrich Hölderlin

Am Walde

Am Waldsaum kann ich lange Nachmittage,
Dem Kuckuck horchend in dem Grase liegen;
Er scheint das Tal gemächlich einzuwiegen
Im friedevollen Gleichklang seiner Klage.

Da ist mir wohl, und meine schlimmste Plage,
Den Fratzen der Gesellschaft mich zu fügen,
Hier wird sie mich doch endlich nicht bekriegen,
Wo ich auf eigne Weise mich behage.

Und wenn die feinen Leute nur erst dächten,
Wie schön Poeten ihre Zeit verschwenden,
Sie würden mich zuletzt noch gar beneiden.

Denn des Sonetts gedrängte Kränze flechten
Sich wie von selber unter meinen Händen,
Indes die Augen in der Ferne weiden.

Eduard Mörike

Abschied

Abendlich schon rauscht der Wald
Aus den tiefen Gründen,
Droben wird der Herr nun bald
An die Sterne zünden,
Wie so stille in den Schlünden,
Abendlich nur rauscht der Wald.

Alles geht zu seiner Ruh',
Wald und Welt versausen,
Schauernd hört der Wandrer zu,
Sehnt sich recht nach Hause,
Hier in Waldes grüner Klause,
Herz, geh endlich auch zur Ruh'!

Joseph von Eichendorff

Sturmnacht

Im Hinterhaus im Fliesensaal
Ueber Urgroßmutters Tisch und Bänke,
Ueber die alten Schatullen und Schränke
Wandelt der zitternde Mondenstrahl.
Vom Wald kommt der Wind
Und fährt an die Scheiben;
Und geschwind, geschwind
Schwatzt er ein Wort,
Und dann wieder fort
Zum Wald über Föhren und Eiben.

Da wird auch das alte verzauberte Holz
Da drinnen lebendig;
Wie sonst im Walde will es stolz
Die Kronen schütteln unbändig,
Mit den Aesten greifen hinaus in die Nacht,
Mit dem Sturm sich schaukeln in brausender Jagd,
Mit den Blättern in Uebermut rauschen,
Beim Tanz im Flug
Durch Wolkenzug
Mit dem Mondlicht silberne Blicke tauschen.
Da müht sich der Lehnstuhl die Arme zu recken,
Den Rokokofuß will das Kanapee strecken,
In der Kommode die Schubfächer drängen
Und wollen die rostigen Schlösser sprengen;
Der Eichschrank unter dem kleinen Troß
Steht da, ein finsterer Koloß.
Traumhaft regt er die Klauen an,
Ihm zuckt's in der verlornen Krone;
Doch bricht er nicht den schweren Bann. —

Und draußen pfeift ihm der Wind zum Hohne
Und fährt an die Läden und rüttelt mit Macht,
Bläst durch die Ritzen, grunzt und lacht,
Schmeißt die Fledermäuse, die kleinen Gespenster,
Klitschend gegen die rasselnden Fenster.
Die glupen dumm neugierig hinein —
Da drinn steht voll der Mondenschein.
Aber droben im Haus
Im behaglichen Zimmer
Beim Sturmgebraus
Saßen und schwatzten die Alten noch immer,
Nicht hörend, wie drunten die Saaltür sprang,
Wie ein Klang war erwacht
Aus der einsamen Nacht,
Der schollernd drang
Ueber Trepp' und Gang,
Daß dran in der Kammer die Kinder mit Schrecken
Auffuhren und schlüpften unter die Decken.

Theodor Storm

Aus „Ilmenau"

Anmutig Tal! du immergrüner Hain!
Mein Herz begrüßt euch wieder auf das beste.
Entfaltet mir die schwerbehangnen Aeste,
Nehmt freundlich mich in eure Schatten ein,
Erquickt von euren Höhn, am Tag der Lieb' und Lust,
Mit frischer Luft und Balsam meine Brust!

Wie kehrt' ich oft mit wechselndem Geschicke,
Erhabner Berg, an deinen Fuß zurücke!
O laß mich heut' an deinen sachten Höhn
Ein jugendlich, ein neues Eden sehn!
Ich hab' es wohl auch mit um euch verdienet:
Ich sorge still, indes ihr ruhig grünet.

Laßt mich vergessen, daß auch hier die Welt
So manch Geschöpf in Erdefesseln hält,
Der Landmann leichtem Sand den Samen anvertraut
Und seinen Kohl dem frechen Wilde baut,
Der Knappe karges Brot in Klüften sucht,
Der Köhler zittert, wenn der Jäger flucht.
Verjüngt euch mir, wie ihr es oft getan,
Als fing ich heut' ein neues Leben an.

Ihr seid mir hold, ihr gönnt mir diese Träume,
Sie schmeicheln mir und locken alte Reime.
Mir wieder selbst, von allen Menschen fern,
Wie bad' ich mich in euren Düften gern!

Melodisch rauscht die hohe Tanne wieder,
Melodisch eilt der Wasserfall hernieder.
Die Wolke sinkt, der Nebel drückt ins Tal,
Und es ist Nacht und Dämmrung auf einmal. — —

Wolfgang Goethe

Das Grab im Walde

Im Walde ließ ich all die Träume fliegen,
Die ich gehegt seit meinen jungen Jahren.
Was herrlich ich nicht konnte offenbaren,
Nicht länger sollt's mir auf der Seele liegen.

Sie haben in den Zweigen sich verfangen,
Sie haben sich versteckt im weichen Moose,
Sie flogen mit dem Blatt, verwelkt und lose,
Ja, selbst als Lichtstrahl sind sie fortgegangen.

Nun darf ich niemals mehr zum Walde gehen,
Sonst kommen sie, die flücht'gen, eilig wieder
Und lassen sich in meiner Seele nieder,
Versteckt in Duft, in Licht, in leisem Wehen.

Nach Jahren erst, wenn von dem raschen Knaben
Nicht eine Locke blieb im Sturm der Zeiten,
Dann darf ich einmal noch den Wald durchschreiten,
Den Friedhof, wo mein Teuerstes begraben.

Adolf Bartels



Literatur

Sammel- und Gedenkbücher

Ein Leser schreibt uns darüber, was alles er in dem Poesiealbum eines jungen Mädchens gefunden habe. Am schlimmsten habe sich eine Lehrerin verewigt. Zum Beispiel:

„. . . Möge dich das Glück umkosen,
Das dir nicht gebricht;
Wandle, wo du bist, auf Rosen
Und — vergiß mein nicht!"

Und

„Die Liebe gibt Freude;
Die Tugend gibt Ruh';
Drum wähle sie beide,
Und glücklich bist du."

Unser Gewährsmann bemerkt dazu: „Schreiben Sie gegen diese Sünde an unserer Jugend, der solch entsetzliches Zeug als »schöne Dichtung« in ein Buch geschrieben wird, das ihr eine Erinnerung sein soll fürs Leben." Ja — aber wem sollen wir ins Gewissen reden? Der Lehrerin? Sie und ihresgleichen, die ehemalige „höhere Tochter" überhaupt, die mit dem „Töchteralbum", der Heimburg, der Eschstruth und Kluges Literaturgeschichte groß geworden ist — wie sollte sie echt und unecht zu unterscheiden wissen? Das deutsche Haus, das das innerhalb gewisser Grenzen wissen könnte und

seiner Jugend eine natürliche Grundlage auch für die Welt der Gefühle mitgeben sollte — dieses Haus ist ja noch sehr im Bau und wird auch nicht von heut auf morgen fertig. Gewiß: es ist sehr fatal, daß es nicht nur dürftige Menschen gibt, sondern, daß sie auch noch ihr banales Ich gravitätisch als hehres Andenken verewigen — aber wir können nur die auf solche Art „Angeewigten" bitten, über solche Albumpoesie hinauszuwachsen und es ihrerseits besser zu machen. An guter Stammbuchpoesie ist ja gottlob kein Mangel. Wie fein nehmen sich zum Beispiel Kellers Wünsche an Frau Freiligrath aus:

> „Ich wünsche, daß alles, was sehenswert
> Die schönste Seite zu dir kehrt,
> Vor deinen Fuß frisch Rasengrün,
> Dem Auge freundlicher Sterne Glühn,
> In deine Hände weißes Brot
> Und alle Tag Morgen- und Abendrot!"

Oder des braven Polonius berühmte Lebensregeln für Laertes:

> „Gib den Gedanken, die du hegst, nicht Zunge,
> Noch einem ungebührlichen die Tat.
> Leutselig sei, doch keineswegs gemein.
> Dem Freund, der dein, und dessen Wahl erprobt,
> Mit eh'rnen Reifen klammr' ihn an dein Herz"

Und:

> „Hüte dich,
> In Händel zu geraten: bist du drin,
> Führ sie, daß sich dein Feind vor dir mag hüten.
> Dein Ohr leih jedem, wen'gen deine Stimme;
> Nimm Rat von allen, aber spar dein Urteil.
> Dies über alles: sei dir selber treu,
> Und daraus folgt, so wie die Nacht dem Tage,
> Du kannst nicht falsch sein gegen irgend wen."

Aber wir könnten hier alle Perlen der Weltliteratur aufreihen, ohne daß damit viel geholfen wäre. Grade das Suchen und Finden, das Erleben dieser Weisheit macht sie erst geschenkfähig und wahrhaft lebendig letzten Endes auch für den, dem sie zugedacht ist.

Was aber fängt solch einer mit den gedruckten Gedenkbüchern an, wie uns eben jetzt zwei neue in die Hand geraten? Das eine: „Lebensregeln" benannt (Schirmer und Mahlau, Frankfurt a. M., 1 Mk) scheidet am besten gleich aus, denn Verse wie diese:

> „Exzentrisch sein, tut nimmer gut,
> Es gleicht dem weinerzeugten Mut,
> Er brauset übers Ziel hinaus
> Und kehret meist gelähmt nach Haus.
> Mit festem Schritt, besonnen, heiter
> Kommst wahrlich du des Weges weiter"

bedürfen keiner so prächtigen Umrankung in Blau, Grün, Rot und sogar in Gold: man sieht auch so, daß das Ganze nichts taugt. Gewichtiger kommt die „Lebensfreude" einher, ein Gedenkbuch von J. Reimer (München, Beck, 4,80 Mk), das für jeden Tag ein Bibelwort, eine Liederstrophe und Raum zu Eintragungen bietet. Ein wohlmeinender Versuch, der besonders in protestantischen Kreisen beachtet werden sollte. Im übrigen erscheint mir die schematische Festlegung von Spruch und Vers auf Tag für Tag innerhalb eines solchen Tagebuches doch sehr äußerlich und ein rechtes Flechtwerk unsrer Drahtkultur. Wir richten unsre Wochentage, wenn nicht etwa auch auf sie einmal Feste fallen, doch kaum nach den Ansprachen des Gedenkbuchs ein, sondern nach ihren Arbeiten, nach den besondern Aufgaben, die Stunde und Tag uns zuweisen, und also auch nach den Stimmungen und Verstimmungen, nach den Gefühlen und Gefühlsasso-

ziationen, die geweckt werden und durchlebt werden müssen. Wie selten paßt da der papierne Spruch! P

Theater

Vom Dilettanten II

Bei der grenzenlosen Ueberschätzung der Kunst also, in der der Dilettant notwendig befangen ist, weil jeder die wesentlichen Quellen seines Lebens unbedingt überschätzen muß, ist es ganz folgerichtig, daß er auch seine eignen künstlerischen Produkte überschätzt. Sobald sein Blick frei wird, sobald es sich also um andere als künstlerische Dinge handelt, kann er ein ganz vernünftiges Wesen sein. Er kann zum Beispiel sehr wohl die Richtigkeit seiner vielleicht mäßigen juristischen Leistungen einsehen; nur etwa in der Lyrik kämpft er in des Worts verwegenster und realster Bedeutung um sein Leben. Die Verblendung auf dem einen Gebiet kann aber auch Verblendung auf allen übrigen zeitigen. Dann wird er zum Beispiel tüchtige und selbst gemeinnützige juristische Leistungen mißachten, mit Füßen treten, zu allen Teufeln wünschen, wenn ihm jemand nur ein Wort, nein, nur eine Silbe, nur eine Interjektion des Lobes für seine Verse spenden will. Und hier begreifen wir längst, daß er damit keinen Widerspruch begeht, sondern einfach nicht anders kann.

Der Dilettant gleicht den Eltern, die ihren Kindern in Affenliebe gegenüberstehen. Auch solche Eltern haben keinen Blick ins Leben, keinen Sinn für die Konsequenzen des Lebens, keinen Blick für andere Kinder; sie leben nur in den Beziehungen zu ihren eigenen Kindern, vor denen sie stets auf den Knien liegen. Leider ergeht es dabei den armen Kindern, wie den Produkten des Dilettanten — sie werden vom Leben zerrissen wie diese von der Kritik, und Dilettant wie Eltern sind schließlich gleich gestraft. Bei dem Ausdruck „auf den Knien liegen" fällt mir übrigens ein Wort Hebbels ein, das hier klarer wird, als es sonst vielleicht manchem gewesen ist. Wer ewig vor der Muse auf den Knien liegt, den hat sie — meint der große Dithmarscher — nie erhört. Der Dilettant aber muß ewig auf den Knien liegen, während der wirkliche Künstler die Dame unter Umständen auch anfährt und damit weiter kommt. Ich habe mir sagen lassen, daß außerhalb der Kunst ein ganz ähnliches Verhältnis stattfindet. Im Interesse meiner Reputation könnte ich mich sogar auf Goethe berufen. Ich verschmähe es aber und trage die Folgen.

Noch eine andere Erscheinung des Dilettantismus, die wenigstens mir oft die Galle ins Blut getrieben hat, sei hier erwähnt, weil sie hier am bequemsten ihre Erklärung findet. Der unberühmte Künstler hat im allgemeinen mit der Welt, der Familie, dem Stand und anderem Teufelszeug zu kämpfen. Der unberühmte Dilettant — und berühmt wird er ja nie — bleibt von alledem verschont. Den Dilettanten umgibt viel eher ein Kreis liebevoller Verwandter, die vor Wohlgefallen nicht nur strahlen, sondern selbst schmatzen. Der eine, zum Teufel, macht Verse und der andere auch. — Warum trifft das Wohlgefallen nun immer den, der die schlechteren macht? O, meine Freunde, die Welt ist logisch und auch diese scheinbare Ungerechtigkeit ist so logisch, wie nur irgend ein mathematischer Beweis. Der Dichter, der die wirklichen Verse macht, empfängt sie vom Leben, und so könnte er schließlich auf den verrückten Einfall kommen, mit dem Leben ernst zu machen. Das aber wäre unter Umständen für die Welt, den Stand und die lieben Verwandten eine höchst unangenehme

Sache und könnte die peinlichsten bürgerlichen Folgen haben. So ein Mensch kann geradezu Schande über seine Frau bringen, wenn sie aus guter Familie ist. Ein Dilettant dagegen ist ein genügsames und außerdem als Tafelredner brauchbares Wesen. Er kann — im schlimmsten Fall — mit seiner künstlerischen Lektüre Ernst machen wollen, und das ist selbst in den Augen der Schwiegermutter immer noch harmloser und weniger kostspielig, als Dämmerschoppen und Kegelspielen. Ein Dichter kann unter Umständen in die Lage kommen, ein Rabenvater gegen seine Familie zu sein, wenn es ihm auch ebenso schwer ankommt wie anderen Menschen, er kann es müssen um des Lebens willen, das er braucht und das sich nur gegen anderes Leben einhandeln läßt. Wenn ein Sohn Christ wird, sagt der christliche Däne Sören Kierkegaard, kann das sehr wohl für die Eltern ein bürgerliches und menschliches Unglück sein, und das hat der Mann für Künstler geschrieben, zu denen er in hohem Grade gehörte, wenn er bei diesen Zeilen auch nicht an sie dachte. Ein Dilettant dagegen kommt nie in solche Konflikte, darum reimt sich auch der Reichtum mit dem Dilettantismus und die Armut mit dem Künstlertum so verdammenswert zusammen. Die Welt ist viel interessanter, als man glaubt, solange man noch unter ihr leidet. Wenn man sich ins Parkett setzt, hat man unter allen Umständen, wie Schopenhauer sagt, ein interessantes Schauspiel. Und wenn man den Dichter des Abends auch nicht begreift, muß man Regie und Rollenbesetzung doch loben. Es bekommt jeder die Rolle, die ihm sitzt.

Es ist mit Künstlern und Dilettanten wie etwa mit den Philosophen und den bloßen Professoren der Philosophie. Ich denke an die scharfe Abhandlung, die Schopenhauer gegen die Professoren geschrieben hat und betrachte es als selbstverständlich, daß sie sich nur gegen die Norm, die Regel, das Gewöhnliche richten soll. Auch Schopenhauer kann trotz seiner mit Recht gereizten polemischen Stimmung nicht anderer Meinung gewesen sein. Er wußte ja am besten, daß ein Professor der Philosophie gelegentlich auch ein wirklicher Philosoph sein kann — der von ihm so tief verehrte Kant war ja gleich einer. Im übrigen rede ich im Bild, woraus hervorgehen soll, daß die in Vergleich gezogenen Unterschiede sich nicht decken, sondern nur sich ähneln. Die Aehnlichkeit aber ist immerhin so stark, daß sie Schopenhauers Begriffsbestimmung vom Unterschied beider Kategorien in mir wachgerufen hat und um dieser Definition willen, die hier zur Sache gehört, bin ich auf den Vergleich eingegangen. Schopenhauer definiert — darf ich „bekanntlich“ sagen? — daß der wirkliche Philosoph für die Philosophie, der Philosophieprofessor aber von der Philosophie lebe. Das Wort „leben“ hat hier einen materiellen Beiklang, den man sich aus dem Ohr schaffen muß, da der Professor zwar ein Amt, der Dilettant aber im allgemeinen keines hat, wenigstens kein künstlerisches, worauf es ja einzig und allein ankommt. Im übrigen aber stimmt die Definition mit der unsrigen. Auch der Dilettant lebt niemals für die Kunst, der er ja im Wege steht, sondern immer von der Kunst. Freilich nicht in einem materiellen Sinn wie der Professor bei Schopenhauer, sondern in einem ideellen. Ausnahmen, wo das eine sich mit dem andern deckt, gibt es natürlich auch hier. Immerhin sind sie verhältnismäßig selten, am häufigsten natürlich, wenn ein Auftraggeber da ist, der selber ein Dilettant ist und

viel zu vergeben hat. Beispielsweise also, wenn ein Dilettant die Krone trägt. Dann ist so ziemlich jede Barbarei innerhalb des bestimmten Machtbezirkes möglich, und die Dilettanten haben gute Tage. Ein gekrönter Dilettant lernt von seinen „Künstlern" so wenig die Kunst, wie von seinen Höflingen das Leben kennen. Beide Faktoren leben aus zweiter Hand; die ersteren von der vorhandenen Kunst, die sie ausbeuten, die letzteren von der vorhandenen Krone, mit der sie dasselbe tun. Beide Faktoren würden untergehn, wenn die Kunst oder die Krone unterginge. Niemand von ihnen bringt, was er hat; denn sie haben nichts; es bringt vielmehr nur jeder, was von ihm verlangt wird. Damit aber kann eine wirkliche Bereicherung des gekrönten Dilettanten, ein wirkliches Leben überhaupt nicht stattfinden und somit entsteht ein Gefühl der Leere, das sich in der Quantität berauscht, da ihm die Qualität verschlossen ist. Niemand ist, um an ein Beispiel der französischen Geschichte zu erinnern, freigebiger als so ein „Sonnenkönig". Das Gefühl der Leere aber vermöchte er selbst durch einen Park von Denkmälern nicht zu bannen, und so hat jeder Berliner Arbeiter mehr, der in der „Freien Volksbühne" seinen Anzengruber genießt, und jeder Dorfschullehrer, der mit Wilhelm Raabe Zwiesprach hält, ist ihm gegenüber ein reicher Mann. Mitunter gar kommt eines zu dem andern; der inneren Leere, der ästhetischen Buße folgt die politische nach. Wenigstens Carlyle befürchtet, daß die Revolution so leichtes Spiel gehabt habe, weil der „Sonnenkönig" das Land systematisch von Männern entvölkert habe, und so hätte der Nachfolger die Schulden des „Sonnenkönigs" allerdings mit seinem Kopf zahlen müssen. Erich Schlaikjer

Umschau

Die Versuche der Reinhardtschen Bühnen in Berlin veranlassen Eugen Kilian, in Westermanns Monatsheften (Juni) gründlicher zu untersuchen, wie weit „Ausstattungswesen und Drama" in moderner Form auseinander wirken. Bekanntlich hat man in Berlin den Naturalismus auf der Bühne so weit getrieben, den Vordergrund des Bildes naturgetreu plastisch auszustatten und erst für den Hintergrund die Malerei anzuwenden. Diese „endgültige Uebertragung des Panoramenprinzips auf die Schaubühne" verwirft Kilian als unkünstlerisch. Je mehr sich das Bühnenbild der wirklichen Natur zu nähern sucht, desto kritischer wird der Zuschauer, desto schärfer empfindet sein Auge die zahlreichen kleinen und ewig unausrottbaren Widersprüche, die der Vergleich dieser gekünstelten Nachahmung der Natur mit der Wirklichkeit ergibt. In Verbindung mit plastischen Landschaftsbildern wirkt die Bühnenbeleuchtung wie Theatermache. Was bei Innenräumen noch möglich ist, erscheint schon schwieriger bei Architekturbildern, bei geschlossenen Höfen, Straßen usw. Kilian erkennt die ungewöhnliche suggestive Stimmungskraft mancher Versuche hier an, doch zeigt sein Beispiel aus der „Elektra", daß die „Regiepudel" selbst über sehr bewegliche Drehbühnen laufen: während des größten Teiles des Stückes fällt durch das seitliche Eingangstor des Hofes „ein Streif jenes starken rötlichen Lichtes auf die Bühne, womit man nach altem Uebereinkommen die Abendbeleuchtung auf dem Theater darzustellen sucht." Der ganze obere Teil der Bühne aber mit den niedrigen Hofmauern bleibt vollkommen dunkel. Die Drehbühne ermöglichte wohl die schnelle Verwandlung einzelner Szenen, doch bedarf auch sie bei umständlicheren Umbauten sehr langer

Pausen, bis zu einer halben Stunde, Pausen überdies, die nicht immer mit der Takteinteilung zusammenfallen und also unorganische Lücken ins Gefüge des Ganzen bringen. Kilian sieht in den szenischen Reformen, „dieser unwillkürlich sich zuerst an die Schaulust wendenden Guckkastenkunst“ eine Gefahr. Das Drama hohen Stils wäre auf der Bühne nur möglich unter völliger Verbannung der Malerei, auf einer Bühne also, „die etwa ausschließlich durch künstlerisch geordnete Vorhänge nach den Seiten und nach hinten ihren Abschluß fände.“ Eine solche weise Reaktion auf szenischem Gebiete würde Form und Inhalt ins richtige Verhältnis zueinander setzen und der „heiligen Macht des gesprochenen Wortes“ zu seinem oft versagten Rechte verhelfen. — Eine Vereinfachung des Bühnenbildes befürworten auch wir sehr entschieden, und wenn für gewisse Dramen selbst die Einfachheit der Shakesspere-bühne wiederhergestellt würde, so wäre der Gewinn mindestens die vermehrte Einsicht in die Unfähigkeit unserer allermeisten Darsteller, von sich aus die Szene mit Leben zu erfüllen.

In Düsseldorf ist seit dem Oktober v. Js. ein neues Schauspielhaus eröffnet, das Louise Dumont und der ehemalige Direktor des „Modernen Theaters“, Lindemann, leiten. Hermann Kienzl verspricht sich auf Grund von vier glücklichen Aufführungen dieser „deutschen Musterbühne“ viel Gutes, er spricht sogar von „einer hohen Bedeutung nicht bloß für eine Stadt oder für das Rheinland, vielmehr für ganz Deutschland, für das deutsche Theater und die deutsche Kunst“. (Nord und Süd, Mai.) Spielplan, Darsteller, Regie seien im ersten Halbjahre auf dem rechten Wege gewesen. Warum eigentlich, wird aber wenigstens uns aus Hermann Kienzls weitschweifiger Darstellung nicht recht klar.

Die „Weimarer Nationalbühne für die deutsche Jugend“ erörtert neuerlich Adolf Bartels in der Deutschen Welt (39). Er berichtet über den Erfolg seines Vorschlages in der Oeffentlichkeit: „Feindliche Stimmen (Alfred Klaar in der Vossischen Zeitung) tauchten kaum auf.“ In Weimar hat eine zwanglose Beratung unter Teilnahme des Staatsministers Rothe und des Generalintendanten stattgefunden, und ein Arbeitsausschuß wurde gebildet. Bartels stellt nun den Entwurf eines Spielplanes für die Jahre 1908 bis 1921 auf und macht Vorschläge, wie die 100 000 Mk., die zur Verwirklichung der Idee während zweier Jahre nötig sind, zu beschaffen wären. Ideal bleibe natürlich das Zusammenbringen eines Grundkapitals von zwei Millionen, das die Nationalbühne dauernd sichern würde.

„Aufgaben des modernen Theaters“ erörterte im vorigen Jahre Carl Hagemann im Kunstwart. Der Aufsatz ist jetzt in erweiterter Form als XVII. Band der Sammlung „Das Theater“ erschienen (Schuster & Löffler, 1,50 Mk).

Die „Theaterreformen“, die Carl Knoll und Fritz Reuther gemeinsam in einer Flugschrift verfechten (Leipzig, Poeschel & Kippenberg) betreffen im wesentlichen Verhaltungsregeln für das Publikum und bautechnische Verbesserungen, wie Abschaffung der Ränge und Proszeniumssitze, stärkeres Ansteigen des Parketts und Verdeckung des Orchesters. Die Seh- und Hörmöglichkeiten im Theater sollen über den jetzigen in der Tat oft recht schlechten Stand hinaus verbessert werden. Bei den vielen Theaterneubauten, die jetzt in Stuttgart, Weimar, Köln, Frankfurt a. M., Freiburg, Lübeck, Kottbus usw. vorgenommen werden,

Musik

sollten die Vorschläge nicht übersehen werden.

Wer wissen will, wieviel die deutschen Großstädte im Vergleich zueinander und zu einigen Hauptstädten des Auslandes im Jahre 1903 für Theater- und Musikpflege aufgewendet haben, findet eine sehr eingehende Statistik von Oskar Tetzlaff im Schlußhefte 1905 des Preuß. Statist. Landesamts. Der Verfasser betont, daß die mit Hoftheatern gesegneten Residenzstädte keineswegs der Pflicht überhoben sind, für die Volksbildung durch die Bühne etwas zu tun. Zwei Möglichkeiten gibt es da: entweder sie errichten selbst aus eigenen Mitteln Theater und pflegen gute Kunst für billiges Geld; oder sie unterstützen, wie neuerdings Charlottenburg plant, solche Privatunternehmungen, die ähnliches erstreben.

Mit der Technik des „Bühnenvertriebes", d. h. der schwierigen Kunst, ein Stück in den Erfolg zu bringen, befaßt sich Siegfried Trebitsch in der Schaubühne (12). Er findet es verblüffend und gradezu unverständlich, daß die fähigsten Geister, die Autoren, für die „zuverlässige Besorgung des Inkassos" ein Zehntel ihrer Einnahmen an die Agenten abgeben. Darüber und über manche andere Agentenfrohn der Theaterleute haben sich schon manche andere Leute gewundert, ohne daß es bis heute geholfen hätte. In ihrer Verzweiflung haben sie dann nicht selten Zeitschriften gegründet wie z. B. den „Bühnenleiter", der seit März ds. Js. in Graz im Selbstverlage erscheint und monatlich „Beiträge zu einer Renaissance des Theaters" bringen will. Im zweiten Hefte, das uns vorliegt, werden auf sechs Seiten von drei Verfassern abgehandelt: „Drama und Staat"; „Die Zensur"; „Theater und Kultur". An Kürze und Selbstvertrauen läßt das neue Blatt also nichts zu wünschen übrig. Hoffentlich fehlt es ihm auch an schwereren Gaben nicht. K

◉ Dreißig Jahre Bayreuth

Vom Festspielhügel schmettern wieder die Fanfaren, und sie haben Grund, Viktoria zu blasen. Als sie vor dreißig Jahren zum ersten Mal erklangen, gab's deren nicht allzuviel, die willig dem Rufe folgten, der heut auf die gebildete Welt so zwingend wirkt. Hier als eine wahnwitzige Idee, dort als eine einzigartige Tat, die nur der gewaltige Wille eines despotischen Genies bewirken konnte, so hat man Bayreuth vor einem Menschenalter angesehen. Heut will alles „Festspiele" veranstalten, und das für unmöglich gehaltene, zur süßen Sommergewohnheit gewordene riesige Unternehmen lenkt die feine Hand einer Frau. Es ist ein Triumph des tatkräftigen Idealismus über den kühlen, rechnerischen Verstand, und wenn eine Mode zuletzt mitgeholfen hat, so ist sie in den Dienst der Sache durch die Macht des großen Gedankens erst gezwungen worden. Die Bayreuther Festspiele bilden heut einen festen Bestandteil des deutschen Geisteslebens und seine glänzendste künstlerische Betätigung.

Es mag denen, die für diese Idee zeitlebens gekämpft und gewirkt haben, keine geringe Genugtuung sein, die stille Siegesfeier dieser Tage zu erleben. Gewiß, auch Bayreuth ist Menschenwerk mit allen Spuren des Menschlichen. Aber wer den unerschütterlichen Ernst überhaupt erkennen kann, der hier nach den höchsten Preisen der Kunst gestrebt hat, die Treue für die Sache und gegen sich selbst, die hier in schlimmen und guten Jahren bewährt wurde, wird Bayreuth den Zoll der höchsten Bewunderung nicht versagen. Es mag im einzelnen Fehler zeigen, als Gesamterscheinung steht es groß da. Es hat uns durch

ein Menschenalter hindurch nicht nur bedeutende künstlerische Eindrücke vermittelt, es hat in dem Geschlechte, das heut in der Blüte des Mannesalters steht, durch sein bloßes Dasein den Glauben an die Wunderkraft idealgerichteten Sinnes bestärkt, es ist nicht nur eine mehr oder minder vortreffliche Schaubühne, es ist eine zielbewußte und erzieherische Kulturmacht gewesen. Und so beglückwünschen wir uns heute zu seinem Besitz, indem wir den Leitern und allen Bayreuthern Glück wünschen noch auf lange, lange hinaus.

Richard Batka

Ⓖ Nochmals D o r f m u s i k

Unsre Notiz hat mir bereits wertvolle Mitteilungen über den Stand unserer Musik auf dem Lande zugebracht. Besonders schätzbar scheint mir, was ein deutscher Landwirt aus dem westlichen Böhmen über diese Verhältnisse schreibt. „Als ich die Dorfschule besuchte (damals, 1848 bis 1854, bestand bloß die sechsjährige Schulpflicht), hatte ich das Glück, daß im Pfarrorte ein tüchtiger, musikfreundlicher Lehrer wirkte. Er hatte sich aus fähigen Bauern ein gutes Chororchester herangebildet, hatte sie unentgeltlich unterrichtet, wofür sie mit Liebe an ihrem Lehrer hingen und in der Kirche wohl eingeübte klassische Messen von Mozart, Schubert usw. aufführten. Viele Bauern wurden außer im Gesang auch in einem Instrument unterrichtet, wenn sie Lust und Eignung dazu hatten (es gab öfter als jetzt Gelegenheit, gute Musik am Dorfe zu hören); einige von ihnen, die besten, wurden nachher Berufsmusiker. Volkslieder hörte man in meiner Jugend im Frühling und Sommer im Freien, im Winter in den Spinnstuben von Mädchen und Burschen gesungen, ein- und zweistimmig, war selber mit fleißig dabei. Leider sind die Spinnstuben zugleich mit dem Flachsbau eingegangen. Wohl vegetieren in einigen größeren Nachbardörfern einige Männergesangvereine, hab's mitgemacht, bringen es aber höchstens zu einigen Paradekränzchen jährlich, da sie meist zu schwierige neue Kunstchöre aufführen wollen, wozu am Dorfe die Kräfte fehlen.

Von der Schuld am Niedergange der Instrumentalmusik am Dorfe ist auch die Geistlichkeit nicht ganz freizusprechen. Sie hat, so wie aus den Städten, wo es vielleicht passend gewesen sein mag, gleichzeitig auch aus den Dorfkirchen die Instrumente verbannt und den gregorianischen Gesang bevorzugt. Dazu brauchen die jetzigen Schulmeister freilich keine Musiker mehr, das versieht jeder mit seiner eigenen Familie.

Wollen Eltern ihre Kinder Musik lernen lassen, müssen sie sie mit großen Kosten in die Stadt in eine Musikschule geben. Dazu sind die wenigsten Bauern imstande; so bleibt manches gute Talent unausgebildet. Die Ausgebildeten ihrerseits kehren niemals ins Heimatdorf zurück, sondern suchen sich in der Fremde einen besseren Wirkungskreis. Wir Bauern gönnen herzlich dem Lehrerstande seine bessere Stellung gegen früher, doch sollte neben anderen Liebhabereien auch dem Unterricht in Musik einige Zeit gewidmet werden.

In meiner Jugend bestanden in der Gegend noch verschiedene Gebräuche bei Musiken und Festen, welche der jetzigen Jugend schon unbekannt sind. Die Faschingslustbarkeit dauerte von Sonntag bis Aschermittwoch, wo unter Gesang und Scherz »die Fasching«, ein als Tod verkleideter Bursche begraben, d. h. in den Schnee geworfen wurde. Meist waren bloß 3 bis 4 Musiker dabei (Geige, Hackbrett, Klarinette, später dazu ein Streichbaß). Die Burschen sangen vor, die Musiker mußten die Melodie nachpfeifen, auch das Bier »hinein-

spielen«. Getanzt wurde in Lederhosen und Hemdärmeln. Jetzt muß schon ein »Saal« sein, wo der Wirt 5 bis 8 Musiker von weit und breit zusammenbestellt hat. Der erste Musiker besorgt die Noten (meist abgeschrieben) von Tänzen, welche einmal in der Stadt in Mode waren. Die alten notenunkundigen Dorfmusikanten, mit Hackbrett, Dudelsack, Harfe usw. sind nach und nach ausgestorben. Als angeblicher »Ersatz« klimpert jetzt fast in jedem Dorfwirtshaus ein Musikautomat, mit den ewigen Wiederholungen die Ohren der Zuhörer marternd.

Obwohl jetzt der Gesang in der Schule mehr als früher unterrichtet wird, vergessen die meisten nach dem Austritt das Erlernte wieder, weil eine geeignete Fortbildung mangelt und andere Berufe erwählt werden müssen. Gewöhnlich die Talentiertesten verlassen die Heimat, von den zurückbleibenden sind wenige mit gutem Gehör begabt, dazu die Leutenot und Entvölkerung der kleinen Ortschaften. Alles wirkt zusammen, eine Musik- und Gesangsfreudigkeit schwer aufkommen zu lassen."

Ⓖ Berichtigung: In dem Aufsatze: Was sagt uns das Liszt-Museum? unsres letzten Heftes blieb ein sinnstörender Druckfehler stehen, den unsre Leser wohl schon selbst gefunden hatten. Auf Seite 483 muß es heißen: „wo sein Leben wohl am ruhigsten gewesen ist" (nicht „rührigsten").

Bildende und angewandte Kunst

☛ Münchner Sezession 1906

Welch eine Wohltat ist es heute in der Zeit der großen Bilderüberschwemmungen, in einer Ausstellung so gute Auslese zu finden, wie hier! In nicht mehr als zehn Sälen begegnet man kaum einem einzigen Werke, das nicht mindestens gute Schulung und Geschmack verrät. Wer also ein Freund von guter Augenkunst ist, hat hier nicht die Mühe des Heraussuchens, die ist ihm bereits vorweg genommen.

Freilich, was wir tieferen Gehalt nennen, immer etwas Seltenes, findet sich unter all den guten Bildern nur da und dort und wie zufällig. Es kann bei einer Ausstellung von ganz Neuem auch nicht den Ausschlag geben — wo sollten so viele Bilder dieser Art herkommen und woher auch die Spürnasen, die sie herausfinden, besonders wenn ein Talent sich noch unbeholfen äußert? Ungeschicklichkeit und Naivität, soviel heutzutage davon gerühmt und geschrieben wird, sind auch für die meisten Leute ein Schreck, der von den Malern wegscheucht. Von denen aber, die sie zu schätzen wissen, schätzen sie wieder sehr viele, wie der alte Lebemann die Jugend: als neuen Reiz gerade aus Raffinement, und dabei verwechseln sie natürlich sehr leicht das Falsche mit dem Echten. Neue ganze Persönlichkeiten sind mir nicht aufgefallen. Die kleinen Besonderheiten, die schließlich jeder hat: der eine malt breit, der andere spitz; der sieht mehr nach Blau, jener mehr nach Rot hin usw., die gehören ja noch nicht hierher.

Von bekannten starken Talenten hat Hodler mit fünf Bildern, die auch schon in Berlin waren, einen eigenen Saal. Hodler stößt noch immer die Menge ebenso ab, wie er einzelne mächtig anzieht. Herber Freskostil, im Ausdruck nicht immer ohne Pose, doch zu sicher, einfach und groß in Komposition und Linie, als daß er auf Empfängliche nicht trotzdem wirkte. Sambergers drei Bildnisse sind diesmal schlechtweg meisterhaft. Stuck und Albert Keller sind mit ihren besten Bildern vertreten, in denen das Koloristische den Ausschlag gibt. Landschaftlich ist eine Menge Gutes da, wenn auch vom Einheimischen nichts als neu berührt. Dasselbe gilt von der Schwarzweißkunst.

Auch die Plastik ist fast durchgängig mit guten Arbeiten vertreten; ich möchte besonders auf eine Reihe außerordentlich lebendiger Büsten aufmerksam machen. Pictor

Rembrandt-Bücher

Die beiden Versuche von Richard Graul sind nicht zu übersehen: die Skizze „Rembrandt" will die künstlerische Entwicklung des Meisters in gemeinverständlicher Kürze erzählen. Soweit man das auf einigen vierzig Seiten kann, ohne gar zu apodiktisch und lückenhaft zu werden, hat es Graul mit guter Sachkenntnis, wenn auch vielleicht ein wenig trocken getan. Der Verlag (E. A. Seemann, Leipzig, Mk. 3.—) hat angenommen, daß der Leser sich die bekanntesten Gemälde und Radierungen beschaffen werde, und nur vierzehn farbige Nachbildungen beigegeben. Der Versuch ist an sich dankenswert, wenn auch der Unkundige gewarnt werden muß, in diesen Buchdruckfarben mehr als die alleräußerlichste Wiedergabe der Originalfarben Rembrandts zu sehen. Mir geben einfarbige Blätter mehr, weil sie weniger geben. Ganz vortrefflich erscheint mir die Auswahl von fünfzig Zeichnungen Rembrandts (ebenda, Mk. 3.—), zu der Graul eine recht gute Einstellung gibt. Die Blätter wirken auch in der Verkleinerung noch so malerisch, so farbig, wie der beste Vielfarbendruck nach einem Gemälde Rembrandts nicht. Das kommt daher, daß sie von vorneherein, abgesehen von der einfarbigen Zeichen- und Tuschtechnik, auf die Gegensätze von Hell und Dunkel angelegt sind und die Farbwerte innerhalb der schwarzweißen Skala höchst geistreich ahnen lassen. Man bereite sich an solchen Büchern auf die Originalzeichnungen vor, von denen ja jedes größere Kupferstichkabinett einige zeigen kann.

Einen zweiten Almanach, neben dem der Verlagsanstalt, geben Valentiner und Veldherr heraus (K. F. Koehler, Mk. 2.50). Als Festschrift mag das Heft einem breiteren Publikum zur Beachtung empfohlen werden. Wer um Rembrandt schon Bescheid weiß, mag sich an die mitgeteilten wenigen Briefe und Urkunden des Meisters halten; auch seine Aussprüche, verbürgte und nachgesagte, sind mitgeteilt. Die Schrift ist wohl mehr für Holland als für Deutschland bestimmt. Die Studie des greisen Josef Israels über Rembrandt (Berlin, Concordia 75 Pf.) wird auch bei uns interessieren: sie enthält ein warmherziges Bekenntnis des holländischen Meisters über den Einfluß Rembrandts auf seine Entwicklung.

Endlich eine kleine Studie über die Frage: „Wie sah Rembrandt aus?", die Fritz Stahl ganz lebendig und anregend an der Hand ausgewählter Selbstbildnisse zu beantworten weiß (Berlin, Gose & Tetzlaff). Seine Kritik und Umdatierung einzelner Bildnisse, im einzelnen oft anfechtbar, ist im ganzen sicherlich berechtigt: es laufen gar zu viel Köpfe unter Rembrandts Namen durch die gelehrte Welt. In dem Versuch, Beziehungen zwischen Bildnissen der italienischen Hochrenaissance mit solchen Rembrandts herzustellen, versieht sich Stahl meiner Meinung nach: was haben die Mona Lisa und die Maddalena Doni Raffaels mit der alten Frau Elisabeth Bas von Rembrandt gemein? Zusammengelegte Hände sind doch eine gar zu geläufige Geste der Bildnismalerei, als daß sie erst übernommen zu werden brauchten. Eine Selbstbiographie in Bildnissen — wann wird sie als gleichwertig neben die großen Selbstbiographien in Worten gestellt werden? fragt Stahl. Ich glaube: wenn man die Bildnisse besser vervielfältigen wird, als es hier meist geschehen ist. E K

Inserat und Plakat

Wie wenig selbst gewiegte Geschäftsleute mit den wichtigsten Bedingungen einer nutzbringenden Ankündigung vertraut sind, das kann jeder an den Inseraten seines Blattes beobachten. Auch bei besonderen Anlässen, wo die Erfindungsgabe planmäßig aufgerufen wird, scheint sich aus Mangel an Geschick und Uebung doch nichts Rechtes entwickeln zu wollen. So veranstaltete kürzlich die Zeitung einer rheinischen Industriestadt einen Inseratenwettbewerb. Das Ergebnis war recht kläglich: der eine kann sich nicht genug tun in der Anhäufung von Beiworten, der andre holt die unglaublichsten und unmöglichsten Vergleiche vom blauen Himmel herab, der dritte phantasiert eben drauf los. Wem rein gar nichts einfallen will, der macht sich doch wenigstens auf großem Raume breit und meint, wenn er mitten in das weiße Feld einen kleinen Tupfen Text hineinsetzt, so sei das äußerst vornehm oder gar künstlerisch angekündigt. Dann wieder wird der teuer erkaufte breite Platz durch ganz sinnloses Nebeneinanderstellen und Aufzählen aller nur erdenklichen Sachen im wahrsten Sinne des Wortes vertrödelt — ein solches Durcheinander muß ja viel mehr abschrecken als anziehn.

Wovon hängt denn nun aber die Wirkung einer Annonce ab? Zunächst und zu allererst davon, wie der Raum ausgenutzt und als ein in sich geschlossenes Ganzes typographisch aufgebaut ist. Dies planmäßige Formen und Abgrenzen, dies Verteilen des Buchstabenschwergewichts innerhalb des Raumes ist es, was den meisten Ankündigern, also den Geschäftsleuten aller Art noch gar nicht als Problem ihrer Zeitungsreklame aufgegangen zu sein scheint. Warum lassen sie sich von den Setzern ihr zugemessenes Feld immer nur rechteckig füllen? Ist der Kreis, die Ellipse, kurz die geschweifte oder auch die mehrfach gebrochene Linie nicht geradeso berechtigt und unter Umständen wirksamer? Hat man viel Text unterzubringen, so hebe man ein Schlagwort oder mehrere kräftig heraus, sodaß mindestens dieses dem Leser, der doch die Anzeigenseiten meist nur „durchfliegen" wird, ins Auge fällt und im Gedächtnis haften bleibt. Von der anekdotischen Illustration, die früher häufiger war, ist man glücklicherweise abgekommen. Aber deswegen brauchte man noch keineswegs auf Witz und Humor ganz und gar zu verzichten bei Gegenständen, die dergleichen zulassen. Die sogenannten neuzeitlichen Annoncenwitze jedoch, die meist auf irgend einem Vexierscherz beruhen, sind meist nur läppisch und ganz und gar nicht witzig. Betrachtet man gar die Merkworte, z. B. die für gewisse Nährmittelfabrikate und künstliche Getränke, so wird man selten auf ein Wort stoßen, das wirklich einen Anschauungswert hat und sich infolgedessen dauernd ins Gedächtnis gräbt. Meist kokettieren diese Neuprägungen mit ihrer fremdsprachlichen Herkunft und sind zudem fast immer so sprachwidrig gebildet, daß sie eben nur durch ihre Absonderlichkeit auffallen, ohne für länger haften zu bleiben, d. h. nachhaltiger, die Aufmerksamkeit erregend, zu wirken. Werden sie wirklich einmal ins geliebte Deutsch übertragen, wie die Cakes einer Bielefelder Fabrik, so gebiert der stolze Wettbewerb aus Alldeutschland auch eben nur die „Knusperchen"; das ist nicht gerade viel.

Neben dem Zeitungsinserat wirkt das Plakat, sein Geschwister, so ledern fast wie das andere. Woher kommt das? Ein kleines, frisch geschriebenes Buch, „Der Plakat-Spiegel", antwortet so: „In Bel-

gien und Frankreich sieht man im allgemeinen mehr gute Plakate als bei uns — nicht, weil diese Länder bessere Künstler haben, sondern weil die Besteller verständiger sind." Und mit derselben erfrischenden Offenheit gibt Ernst Growald in seinem oben genannten Buche (Berlin, Kampffmeyerscher Zeitungs-Verlag, 3.—) Künstlern und Bestellern weitere Erfahrungssätze zum besten. Zum Beispiel: „Gute Plakate brauchen nicht gelesen, sie müssen gesehen werden. — Ein Plakat kann nicht allen gefallen — es kann aber allen auffallen. — Rede dem Plakatkünstler nicht mehr hinein als deinem Schneider." Freilich, der Verfasser ist ein Optimist, wenn er meint, solche bündigen Ratschläge schon könnten unserem Plakatelend abhelfen. Einmal sah es wohl so aus, als sollte die Plakatindustrie durch eine neue Plakatkunst bei uns ersetzt werden, aber die letzten Jahre haben grade hier nur wenig gefruchtet. Warum wohl? Hält man das Plakat schon für unwirksam? Das wäre sehr verfrüht, und es scheint auch nicht so, denn noch bedeckt es alle freien Winkel und Flächen, aber wie? Es ist wieder die Quantität, sei es der Lettern oder des sonstigen „dekorativen Einfalls", die der Qualität spottet und vor dem schönsten Heimatbilde nicht Halt macht. Möge das Buch Growalds dazu beitragen, daß wieder etwas mehr ordnender Geist und Geschmack im Ankündigungswesen obenauf komme. Hätte er zu den theoretischen Ermunterungen ganz resolut praktische Angaben, Quellennachweise, gute und schlechte Beispiele geboten, so würde sein Versuch noch nützlicher sein.

Mit der Praxis des Plakates beschäftigte sich auch Adolf Vogt in seinem Aufsatze „Die Plakatwand" in der „Deutschen Kunst und Dekoration" (VIII, 12). Diese Wand, meint er mit Recht, sei der Schrecken jedes feineren Auges. Auch das bessere Plakat bleibe an ihr wirkungslos und nütze dem Straßenbilde nichts, in dessen Grau es durch farbige Belebung doch nützen könnte. Durch die gleichmäßige Rücksicht auf den Grundton der Straße wäre schon ein Bindemittel zwischen den Plakaten gefunden. Die eigentliche Schwierigkeit beginne aber erst mit der Plakatwand. Man sollte die verschiedenen Farben und Größen durch entsprechende Zwischenräume und geschmackvolle Anordnung im Raume zur Geltung kommen lassen. Schließlich sei auf Dezentralisation hinzuwirken. Kleinere Tafeln, in Abständen verteilt, schmückten das Straßenbild eher und seien eher des Interesses gewiß. Im Anschluß an diese guten Ratschläge sei der Bemühungen zweier Mitgliedervereine des Dürerbundes um das Plakat- und Ankündigungswesen gedacht: der Dürerbund in Prag veranstaltete kürzlich eine größere Ausstellung von Drucksachen unter dem Sammelnamen „Die Kunst im Geschäft", eine Ausstellung, die lehrreich bis zu den Kleinigkeiten herab den Nutzen einigen Nachdenkens über ihre geschmackvolle Ausstattung darzutun versuchte und die für jedermann frei zugänglich war. Noch dichter an die Oeffentlichkeit heran trat die „Gesellschaft für ästhetische Kultur" in Frankfurt a. M.: sie erbat sich von der Stadtgemeinde eine Wand und zeigte auf ihr, wie man Plakate wirksam und hübsch ordnen könnte. Wie nötig derartige Bemühungen sind, zeigt uns das unsäglich alberne Reklamebüchlein eines Berliner Abzahlungsgeschäfts, auf dessen Originalität die Firma sich wahrscheinlich etwas zugute hält. In Form eines Schülerheftes und mit der kindlichen Aufschrift „Schreibheft für Fritz Tintenklex" wird es zu Tausenden in den

Arbeitervierteln der Stadt verbreitet. Je eine Hälfte der Buchseiten ist mit Inseraten bedeckt, die andere Hälfte wird mit Schreibschrift-Kritzeleien ausgefüllt. Nachstehend eine Probe: „Der Sonntag. An den Sonntag findt Wihr außgewesen. ich solte nich miet, weil Ich mein Anzug zerisen habe. Fater hatt mich aber schnell ein Neun auf Credit gekauft, weil Muter ihn daf Potmaneh wechgenommen hate..." Illustrationen, die mit diesem Texte auf gleicher Stufe stehen, sind am Rande des Heftes zur Erläuterung abgedruckt. Das also wird von Erwachsenen mit Behagen angesehen und den Kindern zum Lesen gegeben. Ein Rekord! Wer schlägt ihn? K

Schönheit und Hygiene

Der in diesen Tagen vielbeschworene Feuchtersleben schrieb ungefähr den Satz: „Vom Schönen lebt das Gute im Menschen, auch die Gesundheit." Schönheit und Hygiene haben sicherlich eine gemeinsame Wurzel. Nun hatten wir in Wien eine hygienische Ausstellung, die zwar viel Interessantes und unbedingt Wissenswertes in zahlreichen hygienischen Spezialfächern enthüllte, die aber gleichzeitig das unfreiwillige Bekenntnis enthielt, daß dem prüfenden Blick der Gesundheitstechniker das Geheimnis der seelischen und künstlerischen Hygiene noch verschlossen ist. Ich konnte an den hygienischen Musterschulzimmern nicht vorübergehen, ohne die herzerstarrende Beklemmung junger Seelen nachzufühlen, die in diese Welt der bureaukratischen Nüchternheit treten. Auch die Krankenzimmer sind hell und trist zugleich, zweckmäßig zwar in allen einzelnen Stücken, aber wenig zweckmäßig in dem Gedanken, daß Menschen, die tage- und wochenlang in einem solchen Raum verharren, auch einer Labung durch das Auge bedürfen. Aesthetisch am unzweckmäßigsten erscheinen fast alle Pflegeanstalten, Sanatorien usw. als Einrichtungen der öffentlichen Hygiene, deren architektonische Erscheinung in die Landschaft meist wie die Faust aufs Auge paßt. Eine kommende Zeit, die das Formgefühl entwickelt, wird solche trostlose und peinigende Erscheinungen, die auf den Feinfühligen einen seelischen Druck bewirken, als unhygienisch verwerfen. Die mehr oder weniger unkontrollierbaren Schmutzwinkel an den zahlreichen ausgestellten Küchen-, Zimmer- und Badeeinrichtungen sind dabei den Hygienikern und den schlechtgeschulten Möbelzeichnern noch ganz entgangen. Die barocken Attrappen an den Badewannen und Waschtischen, die allzu niedrigen Beine der Möbel, die keinen Besen unten durchlassen, sind bekannte Schmutz- und Staubfänger; diese und andere angeheftete Möbelverzierungen, Muschelornamente und schlechte Gußstücke in falschem Barock, verraten, daß Schreiner und Installateure mit dem hygienischen Grundsatz jeglicher Einrichtung: höchste Sauberkeit bei einem Mindestmaß an täglicher Reinigungsarbeit wenig anzufangen wissen. Ich möchte den Grundsatz einer Hygiene der Schönheit betonen, die alle Lüge und Maskerade abgetan hat, und vom Bombast und von den Unzulänglichkeiten des Schematismus gleich weit entfernt ist. Gerade in diesen schädlichen Extremen leistete die Ausstellung auch in ihrer Einrichtung Hervorragendes. Die Halle war angeblich in eine antike Gartenarchitektur umgewandelt: Steinarchitekturen aus Holz mit Stadtbahnmotiven, riesige Säulen aus Latten mit einer widersinnigen Blumenbekrönung, eine ärmliche und phantasielose Anwendung künstlicher Sträuße. Wir sind ähnliche Absurditäten von vielen Ausstellungen aus aller Welt

her gewohnt; es wäre endlich an der Zeit, die Bedingungen eines Ausstellungsstils, bei dem Holz Holz, Leinwand Leinwand und Farbe Farbe ist, festzustellen. Joseph Aug. Lux

Ehrengaben

Beim Schützenfeste in München, das überhaupt sehr viel schönes gezeigt hat, sind auch sehr schöne Ehrengaben verteilt worden, Erzeugnisse der Goldschmiedekunst, unter denen die Münchnerischen obenan, die rheinischen aber auch nicht tief standen. Trotzdem will uns vor all diesen Gabentempeln der Volksfeste nicht wohl werden, denn wir sehen in diesem ganzen Preisgaben-Wesen ein historisches Gebilde, das so in unsre Zeit nicht mehr paßt. Handelt sich's um Preise, die eine Mehrzahl gewinnt, wie bei Gesangvereinen, Ruderklubs und Turnerriegen, so mag das bisherige Wesen schwer zu vermeiden sein, obgleich sich auch dann noch dagegen Bedenken genug erheben. Aber beim Schießen siegt der einzelne, und was fängt der mit Tafelaufsätzen an? Zumal, wenn er ein Schütz ist, der seinem bürgerlichen Stande nach gewöhnlich keine solennen Diners zu geben pflegt? Was einem Schützen Freude machen und was ihm nützen kann, man sollte denken, es läge klar: sein Gewaffen, das Gewehr, außerdem aber kann er auch sonst noch allerlei vortrefflich brauchen, z. B. eins der neuen Prismen-Ferngläser. Aber nur einer der hohen Spender hat sich um solche Erwägungen gekümmert, Kaiser Franz Joseph: der bewies mit seiner Ehrengabe, zwei Abschraubgewehren in Behälter, daß es anders als im alten Geleise geht. Sonst gab's in der Hauptsache wieder Bowlen und sonstige Prunkgeräte: Ein- und Zweihändergefäße, vor allem Pokale, Pokale, Pokale. Was soll der Schützenkönig damit anfangen, wenn er sich erst ein paar Tage lang ausrenommiert hat, oder wenn er gar so vernünftig angelegt ist, daß ihm das Prahlen überhaupt keinen Spaß macht? Auch die Unterstützung unsres Luxusgewerbes durch solche Aufträge schätzen wir nicht gar hoch. Wir fürchten, das ganze überlebte Wesen ist nach beiden Seiten hin jetzt nur noch eine Schule im Veräußerlichen. A

Vermischtes

Unsere Bilder und Noten

Eduard Eulers Bild mag denen eine Vorahnung geben, die zum ersten Male nach Südtirol gehen, wo die Farben noch im Dunkel schon südlich glühn und wo außer Bergen, Burgen, Wein und Aepfeln auch die guten Gottesgaben schönen volkstümlichen Bauens und der schönsten Volkstrachten noch zu bewundern sind. Euler zeigt den Blick übers Schloß Tirol nach Bozen hin durchs Meraner Tal, das der Penegal abschließt. Der Maler hat das farbensprühende Leben der Wirklichkeit nach Vermögen in wenige Töne zusammengefaßt.

Dann zwei „Kunstphotographien" zweier Brüder. Martin Müllers Pappeln sind in Natur zwischen Niederpoyritz und Laubegast bei Dresden auf den Elbwiesen zu sehen. Wir verbinden mit ihrer Wiedergabe noch einen anderen Zweck, als den, eine sehr gute und sogar stimmungsvolle Photographie zu zeigen: wir möchten alle, die's angeht, um

ihre Aufmerksamkeit und ihren Schutz für diese Baumgeschwister bitten. Denn die beiden gehören zu den Bäumen, die auch im großen Landschaftsbilde ganz wunderbar „guttun", und nachdem eine herrliche Schwarzpappel an der Elbe, von der das nämliche galt, über Nacht gefällt worden ist, ohne daß ein Hahn danach krähte, haben wir Sorge um sie. Glücklicherweise heißt's, ihr Besitzer sei einer von den Leuten, die ihre Schönheit zu würdigen wissen, und er denke nicht daran, sie zu fällen. Dann mögen ihm diese Zeilen sagen, daß ihm für solches Erhalten viele dankbar sind.

Ernst Müllers Photographie aus den Alpen ist andrer Art. Vielleicht weniger glücklicher Griff, vielleicht mehr bewußte Kunst, zeigt sie ungewöhnlich schön, wie feine Wirkungen sich mit Lichtbildkunst erreichen lassen, auch wenn man auf gewisse verschmitzte technische Kunstmittel verzichtet, die leicht zu Künsteleimitteln werden.

Die Beilage „aus Flensburg" soll einmal zeigen, wie eine ganz gewiß nicht „unintelligente" Stadt im deutschen Norden ganz harmlos mit ihren Altertümern umgeht. Ist es den Flensburgern wohl bewußt, daß sie kein einziges Baudenkmal haben, das an wuchtiger Schönheit ihrem ehrwürdigen Nordertore entspricht, daß z. B. auch den gebildeten Fremden, die ihre Stadt besuchen, dieses Tor schlechtweg als das schönste und charaktervollste Gebäude von Flensburg gilt? Wenn es ihnen bewußt ist, wie erklärt sich's, daß man allen Ernstes davon reden kann, dieses Tor abzureißen — um die Straßenbahn nicht darum herumführen zu müssen, wenn man die Geleise verdoppeln will. Noch glauben wir nicht, daß Flensburg nach dem Ruhme von Schilda geizt, sehen wir aber auf dem andern Bild, wie man dort die schönsten Bauten am Markte verschimpfieren läßt, die wie aus dem Boden gewachsene Kraft von den Vorfahren erzählen, so wird uns doch etwas unsicher zu Mut. Ein Wort weiterer Erläuterung braucht es angesichts der Ergebnisse in ihrer jetzigen Verfassung für unsre Leser nicht.

Ueber die Notenbeilage dieses Heftes findet der Leser alles Nötige in dem bezüglichen Aufsatz von Mennicke.

Der Begleittext des 21. Heftes über die Proben Lisztscher Musik war von José Vianna da Motta verfaßt.



Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich. der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Loschwitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D W Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I



ERNST MÜLLER phot.







KW

AUS FLENSBURG

JOH. FR. FASCH

RGO aus der Triosonate in G-dur

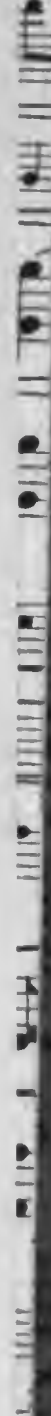
Violino I

Violino II

Violoncello

KLAVIER

poco f *tr.* *rit.* *a tempo* *f* *fp* *p*



Mit Bewilligung


poco f
tr.
poco f
poco f
cresc.
f
f
f
poco f
cresc.
mf
tr.
f
p
dim.
pp
f
p
dim.
pp
p
f
p
dim.
pp
pf
f
tr.
f
f
tr.
pf
f
pf
f


JOH.
OUVERTURE
ιus der Orchester-Suite in B-dur
KLAVIER
tr
sf
più sf
più f
2.
Prest
mf
rit.
Mit Bewilligun


cresc.
cresc.
u. s. w.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Firma [illegible] in Hannover bei, den wir der Beachtung unserer Leser besonders empfehlen.



ERNST MÜLLER phot.





KW

AUS FLENSBURG

JOH. FR. FASCH

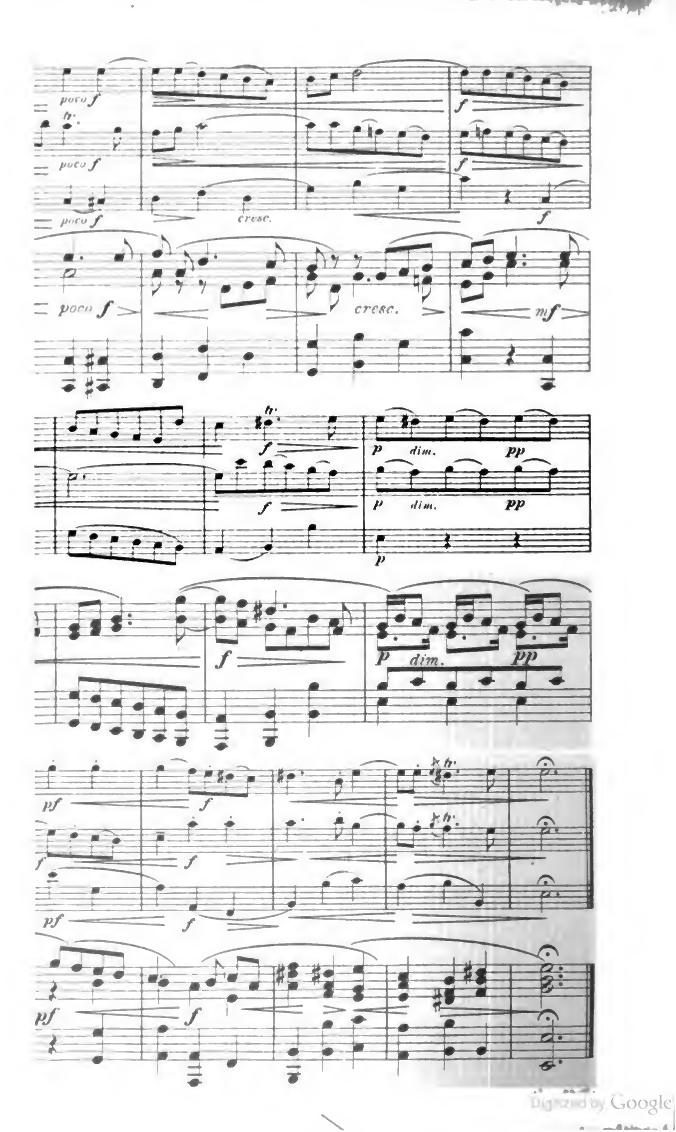
RGO aus der Triosonate in G-dur







Mit Bewilligung


poco f
poco f
poco f
cresc.
f
f
f
poco f
cresc.
mf
f
p dim. pp
f
p dim. pp
p
f
p dim. pp
pf
f
f
f
pf
f
pf
f

Joh.

OUVERTURE

ıus der Orchester-Suite in B-dur



Mit Bewilligun



cresc.
cresc
u. s. w.



Gedächtnis.

JAHRG. 19 HEFT 23



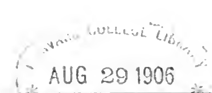
KUNSTWART

HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS
VERLEGT BEI GEORG D. W. CALLWEY IN MUENCHEN



FRIEDRICH KALLMORGEN

KW





Bedenken und Aufgaben

Die heurige Dresdner Heerschau über das deutsche Kunstgewerbe ist die erste große, die ganz und gar von Künstlern geleitet worden ist. Schon das allein besagt, wie wichtig sie ist: statt eines mehr oder minder „umschleierten" Marktes, der an den Mann bringt, was „gefragt" wird, und die Leute anlocken soll, auf welcherlei Weise sie's mögen, sind diesmal Gedanken höherer Art wenn nicht die Alleinbeherrscher, so zum mindesten die Hauptbestimmer gewesen. Welche, davon hat einer der meistbeteiligten Arbeiter an diesem Werk, Professor Fritz Schumacher, hier gesprochen (XIX, 19 ff.). Wer unbefangenen Blicks durch die Ausstellung geht und die Verhältnisse kennt, muß jedenfalls eines zugeben: hier hat ein arbeitsfreudiger Idealismus gewaltet, wie noch auf keiner solchen Ausstellung jemals in Deutschland zuvor.* Grund genug, scheint mir, sie als Werk an sich nur mit dem Hut in der Hand zu kritisieren.

Sie hat Abteilungen, die so überzeugend, so „schlagend" sind, daß sich der Widerspruch auf Einzelheiten beschränken muß. Ueber die historische Abteilung, die Volkskunstabteilung, die Arbeiterwohnungen, die Schulen, den Friedhof, die Ausstellung des Altonaer Museums scheint man in der Tat bei allen, die sich mit den hier praktisch behandelten Fragen überhaupt beschäftigt haben, nur eine Stimme der Anerkennung zu hören. Soweit hier Fragen der Zukunft mitspielen, darf man wohl sagen: was da not tut, das weiß man jetzt. Aber lange nicht ebenso klar sehen wir hinsichtlich der Probleme, deren Behandlung bei weitem der meiste Platz eingeräumt worden ist, hinsichtlich der „vornehmen" Raumkunst und des Kunsthandwerks für Bemittelte, hinsichtlich all dessen, mit einem Wort, bei dem in irgend einer Weise der Luxus mitspielt. Hier gehen die

* „Ausstellungstechnisch" scheint mir nur ein wesentlicher Wunsch unerfüllt: ich wünschte viel, viel mehr Zettel mit praktischen Angaben sowohl wie mit Darlegungen, worum sich's handelt, unmittelbar in den Räumen selber angebracht. Merkwürdig, daß unsre Aussteller nur so schwer und ungern zu diesem einfachsten Mittel greifen, den Besuchern zu sagen, was sie wollen! Auch die ästhetischen und sonstigen theoretischen Betrachtungen aus dem Katalog sollten in Ausschnitten in den Räumen selbst angebracht sein — sie würden dann viel mehr gelesen und viel frischer mit den Gegenständen verglichen werden. Eine Menge vorschneller Urteile unterbliebe, wenn der Besucher sofort wüßte, was der Aussteller seiner Beachtung empfiehlt.

Meinungen der Beurteiler, nicht was die Ausstellung, aber was das Ausgestellte anbetrifft, wirr durch- und scharf gegeneinander. Ich meinerseits halte eine Anzahl von Erscheinungen auch auf diesem Gebiet nunmehr für spruchreif, andere noch nicht. Deshalb möchte ich mit dem folgenden wohl einzelne Meinungen aussprechen, ebensosehr aber auch Fragen stellen. Fragen, die der Beachtung der Gesinnungsverwandten immer wieder empfohlen sein möchten, damit wir alle gemeinsam die rechte Antwort als Auskunft über den Weiterweg suchen.

Eine erste Frage ist schon die: geschieht's denn zu Recht, daß das „vornehme" Kunsthandwerk auf dieser Ausstellung tatsächlich so sehr viel mehr Platz besetzt, als, sagen wir: das kleinbürgerliche? Sind denn das die wichtigsten Aufgaben, die wir überhaupt zu lösen haben: wie man einen Wohnraum für den ausstattet, der im Ueberfluß leben kann? Man braucht die Frage nur zu stellen, so ist sie verneint. Der nächste Gedanke aber zeigt auch schon, weshalb das Luxuskunsthandwerk trotzdem immer und immer die Ausstellungen beherrscht. Man glaubt, mit reichen Mitteln viel besser zeigen zu können, „was man kann", und man benutzt mit Liebe die Gelegenheit, sich mit verfeinertsten Gebilden seiner Phantasie einmal nach Herzenslust auszuleben. Daß eine große Zahl der neuen Handwerkskünstler vom Malen und Zeichnen herkommt und nun die alte Freude als ein Malen mit edeln Hölzern und feinen Lichtspielen oder als ein Phantasieren mit Linien weiterpflegt, mag dazukommen. Tatsache ist: was sozial als die dringendste Aufgabe des neuen Kunsthandwerks erscheint, tritt dem Raume nach zurück und zur Seite.

Zur Seite in ganz wörtlichem Sinne. Um sich auch an solchen Versuchen zu erfreuen, muß man in die verstreuten Nebengebäude gehen, zu der Halle mit den Maschinenmöbeln der „Dresdner Werkstätten", zu den Koloniewohnungen für Arbeiter, zu den Schulhäusern mit ihren Lehrerwohnungen und Schulhausmodellen. Die sich um gute und zugleich billige Möbel bemühen, haben's noch außerordentlich schwer. Ihr Käuferpublikum ist noch viel zu klein. Es kann ja gar nicht anders sein, als daß nach so langen Jahren der Verziehung und Verbildung vorläufig erst eine Minderheit nach dem einfach Gesunden und Gediegenen verlangt, bei weitem die meisten wollen vorläufig noch, was „nach etwas aussieht" und fallen auf all die Angebote einer Bazarindustrie noch herein, die ihnen mit geschäftskundiger Bedenkenlosigkeit Blender für Leuchten gibt. Die kleinere Nachfrage verteuert wieder die Arbeit. Aber die ästhetisch gebildete Minderzahl ist auch noch nicht daran gewöhnt, so viel Geld für gute Möbel auszugeben, wie sie auch bei bescheidenen Mitteln bei rechter Ausgabenverteilung an bleibenden Hausrat immerhin wenden könnte: man ist von all dem oft sehr unsoliden Unterbieten her an Preise gewöhnt, die auch bei größerem Absatz nicht innehalten kann, wer gediegene Leistung in gediegenem Materiale bieten, aber auch die Löhne für tüchtige Arbeit nicht drücken will. Möglich, daß sich erst etwas wie ein Uebergangs-Hausrat bilden muß, der hier und dort Konzessionen macht, um die großen Massen zunächst doch heranzuziehen, damit sie durchs Bessere allmählich zum Guten kommen. Hier redet neben der ästhetischen auch

soziale Erziehung mit ins Spiel. Sei's wie es sei: an Wichtigkeit für die Nation kommen die rein künstlerischen Fragen gegen die hier liegenden kaum in Betracht. Das Kunstgewerbe hat keine höheren Aufgaben, als hier zu helfen, die Kunstpolitik hat keine höheren, als ihm hierfür den Boden zu ackern. Schöne Ansätze sind jetzt schon da, aber wir stehen noch in den Anfängen, und mir scheint: das Bewußtsein von der Wichtigkeit dieser Fragen ist auch unter den Künstlern noch lange nicht stark genug. Bedächten sie's doch alle: erst wenn wir bei all den tausenden von Bürger-, Bauern- und Arbeiterhäusern den Bazarschund hinaus- und guten und gediegenen billigen Hausrat hineingebracht haben, erst dann hat ja auch unsre ganze „höhere" ästhetische Kultur das haltbare Fundament.

Wenden wir uns zum „reichern" Kunstgewerbe, so gilt es zunächst den Unterschied zu machen zwischen dem, was die Künstler, und dem, was die Fabrikanten von sich aus zeigen. Die zeigen nämlich stolz als Firmen ohne Künstlernamen immerhin auch allerlei. Es wirkt fast wie verschwiegene Absicht, daß der leitende Ausschuß einige wenige Räume als Ausnahmen so benutzt hat, wie man früher alle Ausstellungsräume benutzte: daß er sie einigen Firmen zum Ausstellen nach ihrer Wahl überließ. Vergleicht, was da an Möbeln zu sehen ist, mit dem, was die Künstlerzimmer bringen, und ihr seht es sofort: wie schwer die Industriellen im Unrecht sind, die jetzt gegen die „Vorherrschaft" der Künstler auf ihrem Gebiet agitieren, und wie sehr viel gescheiter die andern taten, die sich mit den Künstlern verbündeten. Gewiß, es fordert manchmal zum Lächeln heraus, wenn für ein einfaches Muster, eine schlichteste Farbenzusammenstellung ein Künstler als verantwortlich „zeichnet". Und doch ist's ein großer Gewinn, daß wir so weit gekommen sind. Denn es bedeutet: wo früher der Fabrikant nach seinem Geschäftsinteresse dem ungenannten Musterzeichner das „auftrug" und jenes „verbot", da bürgen hier Künstler selber mit ihrem guten Namen der Oeffentlichkeit, dem Volke dafür: wir machten es so, wie sich's mit unserm Gewissen vertrug.

Eins fällt in den Künstlerzimmern vor allem auf: der „Sezessionsstil", der „Jugendstil", an dem übrigens „Sezession" wie „Jugend" nur sehr wenig Schuld tragen, liegt im Sterben. Die berühmten „Sezessions"-Ornamente: die Riesen-Lilien und die Riesen-Sonnenblumen des feierlichen Stumpfsinns, die sich mit der ebenso beliebten „Sezessions"-Linie, dem bald zur Dicke vollgesogenen bald zur Dünne ausgepreßten Blutegel, in den Raub teilten, gottlob, sie welken und dorren. Ueberhaupt ist von all dem Möbel- und Geräte-Klimbim, der durch Anbrennen, Anpinseln, Ausschneiden und Drankleben schlechtes Zeug „modern" machen sollte, auf dieser Ausleseausstellung fast nichts mehr zu sehen. Da auch die kunstgewerblichen Moden allmählich von den Großen zu den Kleinen herniedersickern, wie die Trachten von den Hofuniformen zu den Dienerlivreen tun, so ist zu vermuten, daß sich sogar unsre Bazarmöbel nun bald etwas weniger aufdonnern werden.

Zweitens steht zu hoffen, daß wir nun mit der Zeit des Van de Veldismus ledig werden; es ist wohl besonders der Kontrast, in dem er hier zu den stillen edeln Gemälden Ludwig von Hofmanns steht, was endlich so vielen die Augen über ihn öffnet. Wenn man

einmal davon sprechen wird, wie das ästhetische Fühlen auch unsern vornehmen Leuten erstaunlich dicht unter der Oberfläche saß, so wird man als schlagendes Beispiel dafür die Van de Veldemode mit ihrem Kunstgigerltum nennen. Die Grundsätze der materialgerechten Behandlung, der Gestaltung aus dem Zweck heraus, der edeln Einfachheit usw. — sie sind gerade so gut von den Anhängern Van de Veldes anerkannt worden, wie von jedem Vernünftigen sonst, das rein äußerlich formale Talent ihres Meisters aber täuschte sie immer wieder darüber weg, daß seine Taten mit all den schönen Worten ununterbrochen im Kampfe lagen. Was van de Velde jetzt grade da, wo er „bedeutend" sein will, an schwülstigem Gekröse, an flauen Farben, an Snobismus der Stimmung leistet, wird hoffentlich für den eigentlichen Geist auch seiner minder aufdringlichen Arbeiten hellsichtiger machen und, fast möchte man wieder einmal hoffen: für die Gefahren des Aesthetentums in Kunstgewerbe und Architektur überhaupt.

Lange nicht so viel Mitschuld daran wie Van de Velde, aber immer noch ein gut Stück trägt, glaube ich, jene Abart des Wiener- und Darmstädtertums, an die man bei dem Namen Olbrich denkt. Ihr verdanken wir z. B. die Dekorationsgeometrie, die auch in dieser Ausstellung noch auf hunderten von Möbeln ihre Exempel ausrechnet. Nicht, daß ich gegen das geometrische Motiv schlechtweg spräche! Es hat unzweifelhaft in vielen Fällen seine ganz sachliche Berechtigung: um die freieste Linien- und Flächenbewegung der Holzmaserung durch den Kontrast zu heben, gibt es kein sichreres Mittel als mathematische Starrheit, und wenn zugleich ein Farb- und Lichtgegensatz gewünscht wird, so kann sie ebenso gut am Platze sein, wie wenn es gilt, innerhalb des gleichen Tones diskret zu beleben. Bedenken hab ich erst, wenn die geometrische Dekoration, gewollt oder nicht gewollt, aus dem Mittel zum Ergebnis wird, wenn sie an sich als das eigentlich Wesentliche wirkt. Als die schwarzen Schönheitspflästerchen aufkamen, empfand man sie als Pikanterien, um den Teint zu heben, wir heutigen aber sehen sie selbst, als Flecke. Etwas ähnliches geht auch jetzt vor, und mögen diese neuen Arten von Flecken sehr viel schöner sein, als jene aus der Rokokotoilette: sobald sie das Möbel, den Raum beherrschen, ernüchtern sie seine Stimmung. Denn immer wieder □ und △, das wirkt als Seelenausdruck wirklich zu bescheiden. Das Mittel ist neu, und so überschätzt man's halt, wie alles, dessen Reize man frisch entdeckt hat, die Korrektur kommt mit der Zeit von selbst. Vorläufig lösen noch manche damit die schönste Ruhe auf. Auch von den Beschlägen gilt ähnliches.

Die Verliebtheit ins Material spielt jetzt eine sehr große Rolle. Die Liebe zum Material brauchten wir nach all der Imitiererei dringend, die Verliebtheit ist nur ein Zeichen, daß die Liebe noch jung ist. Gerade die Allerbesten sind nicht frei davon, und wenn man selbst einen Klinger fragen darf, ob ihn die Begeisterung für seine Steine nicht sogar bei seiner reinen Kunst hier und da ein klein wenig verführt hat, so darf man manche der „famosesten Kerle" auf unsrer Ausstellung fragen: habt ihr wirklich nicht eurer Augenspeise zulieb mit Material, Arbeitskraft und Geld zuweilen etwas schwer verantwortlich gewirtschaftet? Hier handelt sich's doch um angewandte,

um dienende Kunst. Hat es selbst bei reichen Mitteln Sinn, an ein Möbel mehr Geld zu wenden, als nötig ist, um seine Schönheit als dienendes Glied im ganzen zu erhöhen? Aber der Künstler arbeitet eben am einzelnen Stück, isoliert sieht er's wie ein reines Kunstwerk für sich, und das beirrt ihn leicht. Im Raume soll's nur Umgebung für den Menschen, nur Hintergrund seines Lebens sein. Mir scheint, sehr viele der Räume sind nicht leise genug, und so wird's, wie wenn in unsre Unterhaltung die Aufwartenden mit dreinreden.

Wollen die Künstler das Handwerk ganz für sich gewinnen und die Herrschaft darüber behalten, so kann das nicht ohne weitere Uebung in Selbstzucht und Selbstentäußerung geschehn.

Höchst interessant ist das Verhältnis all unsrer angewandten Künste zu den historischen Stilarten, zur Tradition überhaupt. In der zum Beschämen kläglichen Zeit, da wir mit unsern Möbelwagen durch unsre Ahnengalerien zogen, um heut hier, morgen dort was aufzuladen, bei dem wir dann heut hier, morgen dort wie vor Altären allerhand allein Seligmachendes anbeteten — ja, damals war keine Rettung ohne die entschlossene Abwendung von aller Tradition. Aus Material und Aufgabe heraus durchaus neu zu gestalten, war die allerwichtigste ästhetische Aufgabe allen baulichen und handwerklichen Schaffens, um vorerst einmal frei zu werden. Auch jetzt noch kommen entsprechende Forderungen, von neuen technischen Aufgaben gestellt, z. B. bei den Maschinenmöbeln des vortrefflichen Riemerschmid. Im allgemeinen aber, scheint mir, brauchten wir uns vor überkommenen Gütern jetzt nicht mehr zu fürchten. Oder wir geraten in die Gefahr, der Nouveauté-psychose zu verfallen, will sagen: das Neue bloß zu bevorzugen, weil's neu ist. In der großen Entwicklung stehn wir doch einmal, wir wollen die Geschlechter von Vorfahren nicht aus uns herausschaffen, die als Ahnengeister in uns leben, und wenn wir's wollten, so könnten wir's nicht. Es entspricht der Natur, es muß sein, daß sie in uns wirken; nicht nur mancher Glaube, auch der Darvinismus lehrt's. Gehen wir nicht nur, wo's gut ist, andere Wege als die Vorfahren, vermeiden wir alle grundsätzlich und auf die Dauer, so führt das eben zu Gesuchtheit und Unnatur. Das sagt noch lange nicht, daß wir als Kinder unsrer Zeit in unsrer Großväter Trachten herumlaufen sollten.

Ich halt es für einen großen Segen, daß man von den Einzelheiten der historischen Stilsprache losgekommen ist, insbesondere von dem renaissancisch, rokokisch, biedermeierisch Reden des Ornaments, des Ornaments, das wir als etwas nur Aeußerliches ja überhaupt am besten vermeiden, soweit sich's vermeiden läßt. So gibt's kein Radebrechen mehr in vielleicht sehr schöner, aber fremder und also nur angelernter Sprache. Ich sehe aber nicht ein, weshalb die Mehrheit einige gute Gaben der Tradition vermeidet, die sich durch Jahrhunderte bewährt haben. Warum z. B. arbeitet man so selten mehr mit dem schönen braunen Holzton, der zusammen mit hellen wie dunkeln Wänden den Räumen so köstliche Ruhe und so warmes Behagen gibt? Das Kapitel der Farbe dürfte überhaupt zu nicht immer erfreulichen Vergleichen zwischen einst und jetzt führen. Von dem Vermeiden des überflüssig Eckigen bei guten alten Sachen könnte man auch wohl mancherorts lernen, ohne seiner Modernität

zu schaden. Unvermeidlich dagegen scheint mir ein großer und auffälliger Mangel: unsern neuen Möbeln haftet noch vielfach die Konstruktion als eine Konstruiertheit an, sie wirken als Homunculi, nicht Geschöpfe, als gemacht, nicht geworden. Das kann nicht anders sein: um lebendig zu wirken, muß etwas unwillkürlich geschaut sein, das unwillkürliche Schauen jedoch entwickelt sich aus dem Ersinnen und Erdenken nur langsam und allmählich, wie das freie Spiel des Meisters auf einem Instrument langsam aus dem Zusammensuchen der rechten Tasten erwächst. Stimmung muß vielfach noch fehlen.

Ja, Stimmung! Zu überraschenden Ergebnissen führt eine kritische Betrachtung insbesondere der Räume, in denen sich Stimmung am meisten sammeln soll, der Feierräume der Ausstellung, der religiösen wie der profanen. Zugegeben, daß aus Farb und Form auch ohne Assoziationen eine Stimmung aufsteigen kann, Tatsache bleibt doch, daß in diesen Räumen hier fast überall die weihevolle Stimmung grade da erreicht ist, wo die alten weihevollen Formen mitwirken, also zum Teil grade sie, die man als historische Stilformen vermeiden wollte. Als stiege, was man begraben hat, wie die Ahnfrau aus dem Sarg, und ginge umher und wandelte. Gotisches, Romanisches, Byzantinisches sogar schwebt mitten aus dem Hochmodernen auf: wir merken nämlich erst aus der Nähe, daß es modern ist (mitunter auch assyrisch oder indisch), von weitem haben wir's für altertümlich gehalten. Und nun ist das Sonderbare: diese Ahnfrau macht uns nicht im mindesten gruseln, im Gegenteil, eben sie bringt die schönen ernsten Stimmungen mit herauf! Doch wohl ein Beweis dafür, daß wir Toren wären, wenn wir auf die Tradition ganz verzichten, wenn wir auf die Ideen- und Gefühlsverbindungen ganz verzichten wollten, die als uraltes Erbe uns mitgegeben sind. Der assoziative Faktor hat seine Berechtigung im Kunsthandwerk wie in jeder Kunst, und ihre intimste Wirkung, die des „Poetischen" vermittelt er allein.

Und doch sollen wir modern sein — wie lösen wir das Problem?

Theoretisch scheint mir die Antwort nicht schwer. Die Gestaltung neuer Aufgaben bleibt hier ja aus dem Spiel, also: wo wir altüberkommene Stimmungswerte, sei es für Kirche, profanen Festraum oder Haus, nicht aufgeben wollen, da sollten wir ruhig die alten Formen- und Farbenideen ausbauen, an die nun einmal die erstrebten Gefühle jahrhundertelang gebunden worden sind, Gefühle also, die wir ohne jene Formgedanken gar nicht vermitteln können. Denn Formgedanken und Grundformen sind Lösungen. Es scheint mir auch ziemlich überflüssiger Kraftverbrauch, gefundene Lösungen immer wieder zu ignorieren, um aufs neue zu rechnen. Aber in welcher Sprache wir sagen, was wir wissen, das ist eine andre Frage, und wir Heutigen haben ja sicher keinen Grund, in den Sprachen vergangener Jahrhunderte zu reden. Mit andern Worten: die Durchführung sollte mit grundsätzlicher Vermeidung aller Vokabelnachsprecherei ausschließlich aus Material und Zweck hervorgebildet werden, wie der Handwerker beiden am besten zu dienen glaubt und wie der Künstler beide am aufrichtigsten fühlt. Vielleicht könnte sich so am schnellsten wieder Wärme und Behagen über die kalte Eleganz breiten. Anfänge in

dieser Richtung sehe ich z. B. in den Zimmern von Kreis, besonders in seinem Bücherzimmer, und in Kühnes Dielenraum mit der Treppe.

Zum Schlusse noch einmal das Wichtigste: wir brauchen vor allem Uebrigen guten Hausrat, der schlicht und der wohlfeil ist. Helft alle daran, ihn zu schaffen, helft mit all euren Kräften und mit der Ausnutzung aller Möglichkeiten daran! Das muß so lange auf das eindringlichste wiederholt werden, bis wir endlich und überall solchen Hausrat haben. A

„Goethe und die dichterische Phantasie"*

... Die Phantasie in ihrer Stellung zur Welt der Erfahrungen bildet den notwendigen Ausgangspunkt. Sie tritt uns als ein Wunder, als ein von dem Alltagstreiben der Menschen gänzlich verschiedenes Phänomen gegenüber, ist aber doch nur eine mächtigere Organisation gewisser Menschen, welche in der seltenen Stärke bestimmter elementarer Vorgänge gegründet ist; von diesen aus baut sich dann das geistige Leben seinen allgemeinen Gesetzen gemäß zu einer ganz von dem Gewöhnlichen abweichenden Gestalt auf.

Die Erinnerungsbilder haben in verschiedenen Individuen unter sonst gleichen Bedingungen einen ganz verschiedenen Grad von Helle und Stärke, von Sinnfälligkeit oder Bildlichkeit. Von den Vorstellungen als farb- und lautlosen Schatten bis zu den im Sehraum bei geschlossenen Augen projizierbaren Gestalten der Dinge und Menschen erstreckt sich eine Reihe ganz verschiedener Formen von Reproduktion. Mit der Begabung für darstellende Poesie ist nun eine außerordentliche Fähigkeit, reproduzierten oder frei gebildeten Vorstellungen Augenscheinlichkeit und hellste Sinnfälligkeit zu erhalten oder zu verleihen, verknüpft. Bedarf doch das in Gestalten Denken des Dichters überall des Sinnfälligen, der Bewegung von scharf umrissenen Gestalten als seiner Grundlage. Zugleich verlangt es Fülle der erworbenen Eindrücke und Vollständigkeit der Erinnerungsbilder: daher sind auch Dichter meist gewaltige Erzähler. Wie diese Kraft doch begrenzt ist hat Goethe selbst wahrgenommen: „Die Phantasie kann nie eine Vortrefflichkeit so vollkommen denken, als sie im Individuum wirklich erscheint. Nur vager, nebliger, unbestimmter, grenzenloser denkt sie sich die Phantasie, aber niemals in der charakteristischen Vollständigkeit der Wirklichkeit."

Welches ist nun das Verhältnis zwischen der angesammelten Erfahrung und der frei schaffenden Phantasie, zwischen der Reproduktion

---

* Wir entnehmen diesen Abschnitt einem Aufsatze in des Verfassers kürzlich erschienener Sammlung „Das Erlebnis und die Dichtung" (Teubner, 4,80 Mk.) Außer Goethe werden Lessing, Novalis und Hölderlin ausführlich abgehandelt. Nicht ohne freudige Verwunderung begegnet man in diesen Arbeiten des heute Siebzigjährigen einer geistigen Frische und einem wohlgeschulten Verständnis für das dichterische Schaffensproblem, wie sie heute leider selten geworden sind. Wir empfehlen den Band allen denen, die einen Autor auch dann zu schätzen wissen, wenn er, um mit Emerson zu reden: ihnen die Ehre erweist, Ansprüche an ihre selbständige Auffassung zu stellen.

von Gestalten, Situationen und Schicksalen und ihrer Schöpfung? Die Assoziation, welche gegebene Elemente in einer gegebenen Verbindung zur Vorstellung zurückruft, und die Einbildungskraft, welche aus den gegebenen Elementen neue Verbindungen herstellt, scheinen voneinander durch die klarste Grenzlinie getrennt. Indem man die wirkliche Beziehung dieser beiden großen psychischen Tatsachen untersucht, gilt es, die deskriptive Methode ohne jede Einmischung erklärender Hypothesen anzuwenden, um den sicheren Zusammenhang des Tatsächlichen so klar als möglich aufzufassen. So allein kann dem Historiker der Poesie Zutrauen entstehen, sich der feineren Einsichten der Psychologie anstatt der grobkörnigen Vorstellungen des gemeinen Lebens für seine Auffassung der Literatur zu bedienen: denn nur durch allgemeine Vorstellungen von psychischen Tatsachen fassen wir jedes individuelle Phänomen der Geschichte auf, stellen wir es dar.

Das Zutrauen der Geschichtsschreiber und positiven Forscher wird erscheinen mit der Sonderung einer deskriptiven Psychologie von der hypothetisch erklärenden. Jene ist Grundlage der Geisteswissenschaften, diese ist allmähliche Ausbildung möglicher Hypothesen über den letzten Zusammenhang geistiger Tatsachen untereinander und mit denen der Natur. Solche Hypothesen sind in bezug auf das hier vorliegende Verhältnis von Erinnerung und freier Phantasie sowohl die Annahme unbewußter Vorstellungen als die von bloßen zurückbleibenden physiologischen Spuren — die Annahme, daß die Vorstellung, welche wir erinnern, als fixes Element dem Atom vergleichbar zurückkehre und, so zurückgekehrt, vermöge ihres Verhältnisses zu anderen Vorstellungen in Bildungsprozesse eintrete. In der von uns auffaßbaren Wirklichkeit kehrt dieselbe Vorstellung so wenig in einem Bewußtsein zurück, als sie in einem zweiten Bewußtsein als ganz dieselbe wieder vorkommt. So wenig als der neue Frühling die alten Blätter auf den Bäumen mir wieder sichtbar macht, so wenig werden die Vorstellungen eines vergangenen Tages an dem heutigen wiedererweckt, etwa nur dunkler oder undeutlicher.

Wenn wir, in derselben Lage verharrend, das Auge, das einen Gegenstand in sich gefaßt hat, schließen, und dann, ohne Nachwirkung des Reizes selber auf der Netzhaut in Nachbildern, die Vorstellung, in welche die Wahrnehmung übergegangen ist, ihre höchste Stärke und Sinnfälligkeit noch besitzt: dann wird in diesem Erinnerungsnachbilde nur ein Teil derjenigen Elemente vorgestellt, welche in dem Wahrnehmungsvorgang enthalten waren; und schon hier, wo doch nur eine seelenlose, tote Erinnerung stattfindet, ist bei lebhafter Anstrengung, das ganze Bild zurückzurufen, eine versuchende Nachbildung unverkennbar.

Wenn aber zwischen die Wahrnehmung und die Vorstellung andere Bilder sich eingedrängt haben, wirkt das Assoziationsverhältnis, vermöge dessen auf den Schauplatz des Bewußtseins eine Vorstellung gerufen wird, auf die Richtung, in welcher die zu reproduzierende Vorstellung sich aufbaut; es wirken die Formen der Beziehung, wie Aehnlichkeit oder Kontrast; es wirkt der Inhalt der Vorstellung oder des Vorstellungsinbegriffs, von welchem aus reproduziert wird; es wirken die Gefühle und Antriebe, unter deren Macht erinnert

wird. Wie die sinnliche Wahrnehmung von einem äußeren, so baut sich die erinnerte Vorstellung von einem bestimmten inneren Gesichtspunkte aus auf; sie nimmt dabei nur so viel Elemente aus dem Tatbestande, der von der Wahrnehmung zurückblieb, als Baumaterial auf, als die nunmehr gegenwärtigen Bedingungen mit sich bringen, und diese erteilen dem Bilde seine Gefühlsbeleuchtung durch die Beziehung zu dem gegenwärtigen Gemütszustand in Aehnlichkeit oder Kontrast; wie denn in Zeiten schmerzlichster Unruhe das Bild eines ehemaligen ruhigen und freudlosen Zustandes wie eine selige Insel sonnigsten Friedens vor uns auftauchen kann. Ja, es baut sich eine irrtümliche und ganz falsche Vorstellung auf, wenn angestrengte Aufmerksamkeit ein helleres Bild erstrebt, als der zurückgebliebene Tatbestand unter den vorhandenen psychologischen Bedingungen zu formen gestattet, oder wo der Gesichtspunkt dahin wirkt, daß dieser Aufbau eine von der Wahrnehmung abweichende Gestalt empfängt. Bilder, welche durch Beziehungen nur wie durch einen augenblicklichen Sonnenblick sichtbar werden, dürfen hier außer acht gelassen werden.

Und wenn wir nun endlich zumeist nicht Einzeleindrücke uns zurückzurufen streben, deren Erinnerung auf einen bestimmten Wahrnehmungsakt als ein Augenblicksbild sich bezieht, sondern Vorstellungen oder Vorstellungsverbindungen, deren jede den Gegenstand in allen seinen von uns wahrgenommenen Lagen repräsentiert: dann steht der Aufbau einer solchen Vorstellung noch viel weiter ab von toter Reproduktion und nähert sich noch viel mehr dem der künstlerischen Nachbildung. Kurz, wie es keine Einbildungskraft gibt, die nicht auf Gedächtnis beruhte, so gibt es kein Gedächtnis, das nicht schon eine Seite der Einbildungskraft in sich enthielte. Wiedererinnerung ist zugleich Metamorphose. Und diese Erkenntnis läßt den Zusammenhang zwischen den elementarsten Vorgängen unseres psychischen Lebens und den höchsten Leistungen des menschlichen schöpferischen Vermögens sichtbar werden. Sie läßt in die Ursprünge jenes mannigfaltigen, an jedem Punkte ganz individuellen und nur einmal so vorhandenen beweglichen geistigen Lebens blicken, dessen glücklichster Ausdruck die unsterblichen Geschöpfe der künstlerischen Phantasie sind. Die Reproduktion selber ist ein Bildungsprozeß.

So läßt sich die Organisation des Dichters nach dieser Seite schon in der Mächtigkeit der einfachen Vorgänge von Wahrnehmung, Gedächtnis, Reproduktion aufzeigen, mittels deren sich Bilder mannigfachster Art, Charaktere, Schicksale, Situationen in dem Bewußtsein bewegen; in dem Erinnern selber entdecken wir eine Seite, durch welche es der Einbildungskraft verwandt ist; und die Metamorphose durchwaltet das ganze Leben von Bildern in unserer Seele. Dies zeigt sich auch in den merkwürdigen Phänomenen der Gesichtserscheinungen. Wer hätte nicht, vor dem Einschlafen, geschlossenen Auges, sich an den einfachsten Phänomenen ergötzt, die hier sich darbieten? In dem ruhenden reizbaren Gesichtssinn erscheinen die inneren organischen Reize nunmehr als Strahlen, wallende Nebel, und aus ihnen formen und entfalten sich, ohne jede Mitwirkung einer Absicht, da wir im Gegenteil in reines ruhigstes Anschauen versenkt

sind, leuchtende, farbige Phantasiebilder, die in beständiger Abwandlung begriffen sind.

Von diesen allgemeinen Betrachtungen wenden wir uns zu dem, was Goethe selber über seine Phantasie bemerkt hat. Auf die Naturgrundlagen seines dichterischen Vermögens wirft folgende Stelle der Beiträge zur Morphologie ein Licht: „Ich hatte die Gabe, wenn ich die Augen schloß, und mit niedergesenktem Haupte mir in die Mitte des Sehorgans eine Blume dachte, so verharrte sie nicht einen Augenblick in ihrer ersten Gestalt, sondern sie legte sich auseinander, und aus ihrem Inneren entfalteten sich wieder neue Blumen aus farbigen, auch wohl grünen Blättern; es waren keine natürlichen Blumen, sondern phantastische, jedoch regelmäßig wie die Rosetten der Bildhauer. Es war unmöglich, die hervorsprossende Schöpfung zu fixieren, hingegen dauerte sie so lange, als mir beliebte, ermattete nicht und verstärkte sich nicht. Dasselbe konnte ich hervorbringen, wenn ich mir den Zierat einer buntgemalten Scheibe dachte, welche dann ebenfalls aus der Mitte gegen die Peripherie hin sich immerfort veränderte, völlig, wie die in unseren Tagen erst erfundenen Kaleidoskope." Wenn vor dem Einschlafen unter günstigen Bedingungen dem Beobachter, wie ich selbst erprobt habe, gelingt, in dem dunklen Sehraum die aufsteigenden farbigen Nebel zu Gestalten sich formen und abwandeln zu sehen, so erblicken wir bei Goethe höchste Leichtigkeit und Schönheit dieser Schöpfungen einer unwillkürlich bildenden Einbildungskraft. Diese Gabe, in einer modifizierten Form, überträgt er in den Wahlverwandtschaften, welche ja ganz von den Darlegungen unserer physiologischen Bedingtheit auch in den höchsten Offenbarungen unseres Gemütslebens durchdrungen sind, auf die von ihm so geliebte Gestalt der Ottilie; die Darstellung erinnert an das, was Cardanus von sich erzählt; zwischen Schlaf und Wachen blickt sie in einen mild erleuchteten Raum, in dem sie den im Krieg abwesenden Eduard gewahrt. Die Gewalt, die die Gebilde der Phantasie über den Dichter selber üben, ist in mehreren Stellen des Tasso mit tiefer Kenntnis ausgesprochen, so: „Ich halte diesen Drang vergebens auf, der Tag und Nacht in meinem Busen wechselt" usw.; dann, wie er Eleonoren den künftigen Weg des Verbannten nach Neapel schildert: „verkleidet geh ich hin, den armen Rock des Pilgers oder Schäfers zieh ich an" usw. — man teilt den Schauder Eleonorens, die ihn unterbricht, wie um den unheimlichen Zauber zu brechen, mit welchem ihn dies Phantasiebild umfängt.

Goethe hat auch die Einsicht über die Natur des Dichters, welche ihm aus solchen Erfahrungen sich ergeben hatte, folgendermaßen generalisiert: „Man sieht deutlicher ein, was es heißen wolle, daß Dichter und alle eigentlichen Künstler geboren sein müssen. Es muß nämlich die innere produktive Kraft jene Nachbilder, die im Organe, in der Erinnerung, in der Einbildungskraft zurückgebliebenen Idole, freiwillig, ohne Vorsatz und Wollen, lebendig hervortun, sie müssen sich entfalten, wachsen, sich ausdehnen, zusammenziehen, um aus flüchtigen Schemen wahrhaft gegenwärtige Bilder zu werden." „Ich bin," erzählte er dem Kanzler Müller, „hinsichtlich meines sinnlichen Auffassungsvermögens so seltsam geartet, daß ich alle Umrisse und Formen

aufs schärfste in der Erinnerung behalte, dabei aber durch Mißgestaltungen und Mängel mich aufs lebhafteste affiziert finde.“ „Ohne jenes scharfe Auffassungs- und Eindrucksvermögen könnte ich ja auch nicht meine Gestalten so lebendig und scharf individualisiert hervorbringen. Diese Deutlichkeit und Präzision der Auffassung hat mich früher lange Jahre hindurch zu dem Wahn verführt, ich hätte Beruf und Talent zum Zeichnen und Malen.“ In demselben Sinn faßt Goethe in seinen Sprüchen das Ziel der Poesie: „Der Dichter ist angewiesen auf Darstellung. Das höchste derselben ist, wenn sie mit der Wirklichkeit wetteifert, d. h., wenn ihre Schilderungen durch den Geist dergestalt lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für jedermann gelten können.“

Goethe spricht sich auch über den zeitlichen Verlauf aus, in welchem sich seine Schöpfungen entfalteten. „Mir drückten sich gewisse große Motive, Legenden, uraltgeschichtlich Ueberliefertes so tief in die Seele, daß ich sie vierzig bis fünfzig Jahre lebendig und wirksam im Inneren erhielt; mir schien der schönste Besitz, solche werte Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich dann zwar immer umgestalteten, doch, ohne sich zu verändern, einer reineren Form, einer entschiedeneren Darstellung, entgegenreiften.“ In anderen Dichtern, wie in Schiller, ist die Entstehung jedes darstellenden Werkes ein in gewaltiger und bewußter Arbeit den ganzen Menschen bewegender Prozeß gewesen. Vielleicht teilt sich diese vorandrängende Macht des Willens auch der Handlung mit und gibt ihr die starke Bewegung und den großen Zug, die wir an Schiller bewundern, während auch Goethes gewaltigste Darstellungen diese Eigenschaften nicht zeigen.

3.

Phantasie ist in unserem Dasein überall gegenwärtig.

Zunächst ist sie in den Zusammenhang verwoben, in welchem der Mensch sich von außen bedingt findet, und in der Richtung auf Erhaltung und Steigerung seines Daseins wieder nach außen zurückwirkt. So bildet jede im täglichen Leben stattfindende Mitteilung unwillkürlich das Erlebte um. Wünsche, Befürchtungen, Träume der Zukunft überschreiten das Wirkliche. Jedes Handeln ist bestimmt durch ein Bild von etwas, das noch nicht ist. Die großen Momente des Daseins, Geburt, Liebe, Tod werden verklärt durch Bräuche, die die Realitäten umkleiden und über sie hinausweisen.

Ich unterscheide nun hiervon das Wirken der Phantasie, in welchem sich eine von der Welt unseres Handelns unterschiedene zweite Welt aufbaut. So äußert sich die Einbildungskraft unwillkürlich in den Gebilden des Traumes, welcher der älteste aller Poeten ist. Sie wirkt dann willkürlich, wo sich der Mensch von der Bindung durch die Wirklichkeit zu befreien strebt: im Spiel, vor allem aber, wo festliche Steigerung des Daseins in Maskenscherz, Verkleidung, festlichem Aufzug eine vom Leben des Tages gesonderte Welt hervorbringt. Das ritterliche Leben und die höfische Kultur der Renaissance zeigen, wie solche Entfaltung der Phantasie für die vom Leben ganz abgelöste Schöpfung einer zweiten Welt in der Dichtung die inneren und die gesellschaftlichen Bedingungen schafft. In einer anderen Linie des Lebens bereitet sich die Poesie in dem Verkehr mit den

unsichtbaren Kräften vor. Die Anschauungen von göttlichen Wesen entstehen zunächst aus solchem religiösen Verkehr, der diese der physischen Einwirkung unerreichbaren Kräfte zu beeinflussen strebt: sie bilden sich sonach im Zusammenhang von Tätigkeiten, die auf Veränderungen in der unsichtbaren Ordnung gerichtet sind; daher sind diese Anschauungen eingewoben in das Leben, sein Leiden und Wirken. Ist so die Einbildungskraft in Mythos und Götterglaube zunächst gebunden an das Bedürfnis des Lebens, so sondert sie sich doch allmählich im Verlauf der Kultur von den religiösen Zweckbeziehungen und erhebt jene zweite Welt zu einer unabhängigen Bedeutsamkeit wie Homer, die griechischen Tragiker, Dante, Wolfram von Eschenbach das zeigen.

So löst alle darstellende Dichtung die Welt, die sie schafft, von der Bindung los, die in den besonderen Lebensbedingungen des Schaffenden und Genießenden enthalten ist. Und nun der Vorgang selber, in welchem dieses dichterische Schaffen sich vollzieht? Hier greift das andere Moment ein, das die Eigenart darstellender Dichtung bestimmt: aus dem Stoff der Erfahrungen des Lebens baut sie eine zweite Welt auf: eine Welt, die höchstes Glück ausstrahlt und tiefstes Lebensverständnis vermittelt.

Was über die Wirkung der Bewußtseinslage auf die Gestaltung der Erinnerungsbilder dargelegt wurde, will nunmehr als ein einzelner Fall aus dem Gebiet der Seelenprozesse verstanden werden, in denen die *dichterische Welt* sich bildet. Erlebnisse und die durch sie geschaffenen Bedingungen des Auffassens sind immer deren Grundlage. Unwillkürliche, unmerkliche Vorgänge walten hier, wie in der Metamorphose der einzelnen Bilder überall. Sie arbeiten beständig an Farbe und Form der Welt, in welcher der Dichter lebt. Hier ist der Punkt, an welchem sich uns der Zusammenhang von Erlebnis und Phantasie im Dichter aufzuschließen beginnt. Die dichterische Welt ist da, ehe dem Poeten aus irgend einem Geschehnis die Konzeption eines Werkes aufgeht und ehe er die erste Zeile desselben niederschreibt.

Der *Vorgang*, in dem ein einzelnes *dichterisches Werk sich bildet*, empfängt nun sein Gesetz aus einem Verhalten zur Lebenswirklichkeit, das vom Verhältnis der Erfahrungselemente zum Zusammenhang der Erkenntnis ganz verschieden ist. Der Dichter lebt in dem Reichtum der Erfahrungen der Menschenwelt, wie er sie in sich findet und außer sich gewahrt, und diese Tatsachen sind ihm weder Daten, welche er zur Befriedigung seines Systems von Bedürfnissen benutzt, noch solche, von denen aus er Generalisationen erarbeitet; das Dichterauge ruht sinnend und in Ruhe auf ihnen: sie sind ihm *bedeutsam*; die Gefühle des Dichters werden von ihnen angeregt, bald leise, bald mächtig, gleichviel, wie fern dem eigenen Interesse diese Tatsachen liegen oder wie lange sie vergangen sind: sie sind ein Teil seines Selbst.

Im vollkommenen dichterischen Werke ist miteinander verknüpft, was den Sinnen in der Empfindung gefällt, was unsere höheren Gefühle ins Spiel setzt und was die denkende Betrachtung beschäftigt: nur dann wird kein Mangel empfunden und die im Leben nur vorübergehende und partikulare Befriedigung wird dauernd. Die Auf-

fassung des Kunstwerks weiß von keinem Zweck, der außer ihr selbst gelegen wäre. Die Ideenfolge dessen, der einen Satz beweisen will, hat ihr Interesse an der erreichten Evidenz, aus der Arbeit dessen, der einen Vertrag herbeiführt, entsteht erst in dem Augenblick Befriedigung, wenn endlich die Unterschriften gesichert sind. Das Spiel der Kunst erreicht, was das Leben in den seltenen Momenten, in denen wir mit richtigem Takte seine Schönheit preisen, gewährt: eine Beschäftigung unserer rastlosen Energien, welche lauter Genuß ist. Die Anfänge dieses Spieles können wir bis in das Leben der höheren Tiere zurück verfolgen. Denn die höchstorganisierten Tiere setzen schon in Nachahmung ihrer ernstlichen, auf Zwecke gerichteten Lebensäußerungen ihre Kräfte durch einen vorgestellten Verlauf ins Spiel.

Aus der Versenkung in die Welt der Phantasie, die sich dem Gegenstand ganz hingibt und das Selbst mit seinen persönlichen Bedürfnissen schweigen macht, entspringt die Konzeption des Kunstwerks und gleicherweise gehören die höchsten Momente seines Wachstums ihr an. Hierin haben alle diese Momente der Produktion eine Aehnlichkeit mit denen vollbefriedigter ästhetischer Auffassung. Die poetische Arbeit selbst ist dann auf die Hervorbringung eines äußeren Werkes gerichtet: dies gibt nun dem bewußten und absichtlichen Schaffen des Dichters seinen Charakter.

An dem bunten Teppich der darstellenden Dichtung mit seinen Figuren weben alle Kräfte des ganzen Menschen. Alle Poesie ist von dem Gedanken durchdrungen; gibt es doch in dem entwickelten Menschen nur wenige Vorstellungen, welche nicht allgemeine Elemente in sich faßten; gibt es doch anderseits in der Menschenwelt vermöge der Wirkung allgemeiner sozialer Verhältnisse und psychologischer Verhaltungsweisen kein Individuum, welches nicht zugleich unter den verschiedenen Gesichtspunkten repräsentativ wäre, kein Schicksal, welches nicht einzelner Fall eines allgemeineren Typus von Lebenswendungen wäre. Diese Bilder von Menschen und Schicksalen werden unter dem Einfluß der denkenden Betrachtung so gestaltet, daß sie, ob sie gleich nur einen einzelnen Tatbestand hinstellen, doch von dem Allgemeinen ganz gesättigt und solchergestalt repräsentativ für dasselbe sind. Hierzu bedarf es durchaus nicht der in das dichterische Werk eingestreuten allgemeinen Betrachtungen, deren Funktion vielmehr vorwiegend ist, den Auffassenden zeitweise von dem Bann des Affekts, der Spannung, der fortreißenden Mitempfindung zu befreien, indem sie zu beschaulicher Stimmung erheben. Und zugleich zeigt alle Poesie das Gepräge des Willens, aus dem sie entsprang. Schon Schiller verfolgte überall in der Schönheit den Widerschein des Sittlichen; Goethe äußerte sich: „darauf kommt alles an. Man muß etwas sein, um etwas zu machen." „Der persönliche Charakter des Schriftstellers bringt seine Bedeutung beim Publikum hervor, nicht die Künste seines Talents." Wie könnte es auch anders sein, als daß die Form des Willens das durchwaltet, was aus ihm entsprang, mag sie aus den Gestalten blicken oder aus der Führung der Handlung oder aus Stimmung und Gefüge.

Das Verhältnis der Phantasie zu ihren Gestalten gleicht innerhalb gewisser Grenzen dem zu wirklichen Menschen, welche durch ihre stetige Beziehung zu dem System unserer Neigungen und Affekte ein

Teil unseres Selbst geworden sind. So lebte Dickens mit seinen Gestalten als mit seinesgleichen, litt mit ihnen, wenn sie der Katastrophe sich näherten, fürchtete sich vor dem Augenblick ihres Untergangs. Balzac sprach von den Personen seiner comédie humaine als ob sie lebten; er analysierte, tadelte, lobte sie, als gehörten sie mit ihm zu derselben guten Gesellschaft; er konnte lange Debatten darüber führen, was sie in einer Lage, in der sie sich befanden, am besten tun würden. Wie Goethe von den tragischen Affekten seiner Poesie im Vorgang der Dichtung bewegt wurde, kann man erschließen aus seiner Aeußerung an Schiller, er wisse nicht, ob er eine wahre Tragödie schreiben könne, jedoch vor dem Unternehmen schon erschrecke er und sei beinahe überzeugt, daß er sich durch den bloßen Versuch zerstören könne.

So weicht also der Dichter in einem weit höheren Grade von allen anderen Klassen von Menschen ab, als man anzunehmen geneigt ist, und wir werden uns, einer philisterhaften Auffassung gegenüber, welche sich auf biedere Durchschnittsmenschen vom dichterischen Handwerk stützt, daran gewöhnen müssen, das innere Getriebe und die nach außen tretende Handlungsweise solcher dämonischen Naturen von ihrer Organisation aus aufzufassen, nicht aber von einem normalen Durchschnittsmaß aus. Von diesem gewaltigen, ganz unwillkürlichen Bautrieb aus, will auch Goethes Lebensweise verstanden werden.

Wilhelm Dilthey

Körperliche Beredsamkeit

Es war im Jahre 1892. In dem kleinen Karltheater zu Wien, in dem sonst die Wiener Vorstadtposse zu Hause war, spielte zum ersten Male die Duse. Für die germanische Kulturwelt wurde in jenen Tagen die Künstlerin entdeckt. Wer das Glück gehabt hat, jenem Sonnenaufgang einer unvergleichlichen Seelenkunst beizuwohnen, der bewahrt die Erinnerung daran für sein ganzes Leben. Laien standen erschüttert, und die Künstler taten einen Blick auf weite Gefilde ihrer Kunst, die ihnen bis dahin verschlossen waren. Für sie wurde die hohe darstellerische Kunst der Duse eine unerschöpfliche Quelle der Belehrung und der Bewunderung. Es konnte auch nicht ausbleiben, daß das zwingend Persönliche ihres Spieles zahlreiche Nachahmer fand. Wer in den neunziger Jahren — nachdem die Künstlerin inzwischen auch in Berlin gewesen war — die Nuancen beobachtet hat, mit denen selbst berufene Darstellerinnen jene Rollen ausstatteten, die auch dem Duse-Spielplan angehörten, der weiß, wieviel von ihrer Mienen- und Gestensprache, von ihrer Beseelung bis in die Fingerspitzen und die Augenlider, in das technische Rüstzeug so mancher Künstlerin übernommen wurde. Diese Zeiten einer durchaus begreiflichen Nachahmung sind indes vorüber. Nicht nur die ästhetischen Beobachter, sondern auch unsere darstellenden Künstler selbst haben inzwischen eingesehen, daß man an einer Erscheinung wie Eleonore Duse zwar lernen, daß man sie aber nicht nachahmen kann.

Die wichtigste Scheidemauer, die uns von ihr trennt, ist und bleibt der Unterschied zwischen Germanen- und Romanentum. Was

uns an ihr vorbildlich sein kann, ist ja gerade die unvergleichliche sprachliche und körperliche Vollendung ihres heimatlichen Typus! Eben die liebevollste Versenkung in das Wesen ihrer Kunst muß uns das Geheimnis aufdecken, welches in dem Unterschied der Rassen liegt. Und auf keinem andern Gebiete ist dieser Unterschied lehrreicher als auf dem der darstellerischen Außenseite, der körperlichen Beredsamkeit. Ihre Ausdrucksmittel nach Deutschland zu importieren, hieße Lorbeerbäume und Zitronen in die norddeutsche Tiefebene pflanzen.

Worin besteht nun dieser Unterschied der körperlichen Beredsamkeit eines Deutschen und eines Italieners? Man könnte bündig antworten: der eine spricht eben italienisch, der andere deutsch, nicht nur in Worten, sondern auch in Mienen und Bewegungen. Dort eine sehr gesteigerte Beweglichkeit, hier eine ruhige Gelassenheit. Dort eine Fülle andeutender, erklärender und malender Bewegungen, hier mehr eine Auslese der Gesten, eine Kennzeichnung des Bedeutsamsten. Wo der Deutsche nur eine Armbewegung, verbunden mit charakteristischer Haltung der Hand, verwendet, zeigt der Italiener Neigung, den Inhalt seiner Rede noch dadurch zu verdeutlichen, daß er außer der Hand auch die einzelnen Finger mitsprechen läßt. Wer längere Zeit, namentlich unter der überlebendigen Bevölkerung Neapels, seine Beobachtungen gemacht hat, dem drängt sich unwillkürlich ein Vergleich auf zwischen dieser spielerischen Fingerbeweglichkeit und den Koloraturen des italienischen Ziergesanges. Oder wenn man sieht, wie die eigenartige Biegung oder Streckung eines einzelnen Fingers ganz bestimmte Gefühlsschattierungen auszudrücken vermag, dann denkt man vergleichsweise an jenen Reichtum eigenartiger Endungen, die Vergrößerung oder Verkleinerung, Ablehnung oder Zustimmung ausdrücken. Alle jene so stark individualisierenden Anhängesilben wie ino, etto, one, accio, uccio usw., die ihrerseits wieder alle möglichen Mischungen ertragen können, sind das klangliche Gegenbild jener so viel bewunderten Gestensprache des Italieners.

Wenn es nun für uns gilt, südländische Charaktere zu verkörpern, können wir wohl an der fremden Geberdensprache lernen, aber im ganzen müssen wir uns dessen bewußt sein, daß in Deutschland die Geste, selbst in lebhafter Schilderung, weit mehr das Wort dienend begleitet, während der Südländer sie wie gleichberechtigt neben dem Worte gelten läßt. Ja, oft übertreibt er sie und spart sich das Wort ganz. Ein Beispiel: Als ich einmal auf einer Spazierfahrt oberhalb Neapels den Kutscher nach der Bedeutung eines kasernenartigen Gebäudes fragte, legte er einfach die gespreizten fünf Finger über das Gesicht. Ich mußte mir erst sagen lassen, daß er „Gefängnis“ meinte. Ein Volk, dessen Gestensprache so weit geht, ist in dieser Hinsicht anders organisiert als wir; und darum darf man immer wieder gerade angesichts dieser geborenen Schauspieler betonen: lernen, aber nicht nachahmen!

Im allgemeinen fehlt uns Deutschen, und damit kommen wir zu einem Punkt, der für Redner aller Art von Wichtigkeit ist, die Beherrschung unseres Körpers, wie sie sich in Haltung und Bewegung

ausdrücken soll. Welche unglückliche Figur manche berühmten Gelehrten als Sprecher auf dem Katheder machen, ist jedem akademisch Gebildeten von Königsberg bis Freiburg wohlbekannt. Es ist bezeichnend, daß man Erscheinungen wie Kuno Fischer oder Henry Thode als rühmliche Ausnahmen empfindet und auf der andern Seite gleich wieder bereit ist, sie als Schönredner zu verdächtigen. Denn beide Redner genügen nur den natürlichen Anforderungen der Rhetorik, die einen harmonischen Zusammenklang und Ausgleich der mündlichen und körperlichen Beredsamkeit fordert. Auch hier liegt wie immer die Wahrheit in der Mitte. Man muß sich vor einem Ueberfluß an Bewegungen hüten, soll aber auf der andern Seite die Sparsamkeit nicht so weit treiben, daß man seinen ganzen Vortrag in ertötender Monotonie mit ein und derselben Geste begleitet. Für den rezitatorischen Vortrag, der sich grundsätzlich vom Spiel auf der Bühne zu unterscheiden hat, empfiehlt sich gleichfalls, namentlich bei ernsten Stoffen, die größte Zurückhaltung: eine in Höhepunkten der Leidenschaft sich unwillkürlich auslösende Bewegung wird dann um so wirksamer sein, wenn sie einen Gegensatz bildet zu sonstiger Gebundenheit der Arme und sonstiger Beschränkung auf das Wort allein.

Etwas anders liegen die Dinge beim Vortrag humoristischer Stücke, bei denen sich der Sprecher möglichst des Kontaktes mit dem Publikum zu versichern hat. Hier mag es auch dem vornehmen Sprecher gestattet sein, malende oder charakterisierende Bewegungen des Kopfes oder der Arme anzubringen. Hauptsächlich aber wird er sich die Brücke zu seinen Zuhörern bauen müssen durch heitere Blicke und freundliche Mienen. Zumal bei witzigen Gedichten, die auf eine Pointe hinarbeiten, dichtet ja gleichsam das Publikum mit, und wenn dann der aufmerksame Zuhörer den erwarteten Witz eintreffen sieht, dann muß er sich gewissermaßen mit dem Sprecher in einem humoristischen Komplott befinden, in jener Gemeinsamkeit munterer Stimmung, die das wesentlichste Moment des heiteren Vortrags und seiner Wirkung ausmacht. Daß natürlich zwischen den feinen Mitteln eines vornehmen Sprechers, der auch bei humoristischen Stoffen nur leise andeutet, und den groben Effekten eines Komikers, der einem seine Witze gewissermaßen „versetzt", eine tiefe Kluft gähnt, braucht nicht betont zu werden. Gerade jene sogenannten „Salonkomiker" oder „Humoristen" minderwertiger Tingeltangel sind ja für den Anspruchsvolleren bezeichnende Beispiele der abschreckenden Manier, in Worten, Mienen und Bewegungen alles doppelt und dreifach zu sagen und die Seele eines Kunstwerkes — wenn es eins ist — gewaltsam zu entblößen, anstatt vorsichtig die Hülle, wie von einem bis dahin verborgenen Bildwerke, fallen zu lassen.

Um es kurz zusammenzufassen: jegliches Zuviel an körperlicher Beredsamkeit ist eine Art stummer Schwatzhaftigkeit und erinnert in seiner Wirkung an jene verwirrende Unklarheit, die ein schlechter Klavierspieler mit fortwährendem Pedalgebrauche erreicht. Wie die Kunst selbst eine Auslese der Wirklichkeit ist, so sollten auch die das Wort begleitenden Bewegungen nur eine Auslese darstellen. Oder, um ein anderes Bild zu gebrauchen: nur

an schwierigen Stellen, wo das Wort allein sich nicht mehr weiter zu helfen vermag, soll die Geste als Vorspann genommen werden.

Gustav Manz

Die musikalische Bedeutung der Klavierspielapparate*

In keiner Kunst herrscht in bezug auf Ausdruck und Darstellung des Kunstwerkes eine solche schrankenlose Willkür wie in der Musik. Diese Achillesferse unserer musikalischen Kunst hat denn auch mit der Zeit in der Bewertung des musikalischen Kunstschönen die schärfsten Gegensätze heraufbeschworen. Die eine, die siegessichere alte Partei der Tonkünstler und musikverständigen Laien stützt sich auf dem Grundgesetz: „Die Darstellung eines musikalischen Kunstwerks sei in erster Linie Ausdruck menschlichen Empfindens, Uebermittlerin der Seelenbewegungen, ein Ausfluß des lebendigen Willens, eine durchaus subjektive Tat. Nur unter diesen Vorbedingungen bekommt das Kunstwerk die vom Schöpfer gedachte ideelle, lebendige Gestalt, erfährt es Schönheit, Wahrheit und Charakteristik. Die Tonkunst kann deshalb nur von musikalisch ausgebildeten Einzelmenschen ausgeübt werden und ist unter Voraussetzung mechanischer Spielapparate nur eine Scheinkunst."

Die andere, jüngere Partei beruft sich auf die universelle Bedeutung der Musik, indem sie sagt: „Die Musik ist Allgemeingut, ein Lebensbedürfnis; sie diene in der Selbstbetätigung nicht bloß dem Einzelmenschen, sondern auch der Masse. Nicht allein eine bevorzugte Klasse der Menschen hat das Recht, mittels Erziehung durch eigenes Spiel sich die Schönheiten unsrer Kunst zu erschließen und sie zu genießen. Nein, auch die vielen anderen bildungsdurstigen Menschen, denen in der Jugend die Ausbildung auf einem musikalischen Instrument versagt blieb oder nur unvollkommen zuteil wurde, haben ein Anrecht auf Ersatz." — Inwieweit dieser Ersatz Anspruch auf künstlerische und ästhetische Werte erhebt, erheben kann, wird meine Untersuchung zeigen. In den germanischen Volksstämmen, in Deutschland, England, Holland, Nordamerika herrscht eine zitternde Sehnsucht nach Selbstbetätigung in der Musik. Im Gegensatz zu den romanischen, in denen der Gesang fast ganz das musikalische Seelenleben ausfüllt, kennen wir jene Länder als die eigentliche Heimat der Musikinstrumente. Begreiflich, denn diese gelten nicht bloß als Uebermittler musikalischen Empfindungslebens, sondern auch in Einzelarten (z. B. Klavier, Harmonika, Harmonium, Bandonium) als Befriediger des besonders in deutschen Volksstämmen lebenden Hanges nach Harmonien. Schon dieser scheinbar unsichtbare, aber tiefgehende Grund zur Selbstbetätigung wird von Obrist übersehen, denn sonst würde er nicht den derben, wohlberechtigten, treuen musikalischen Begleitern der

* Wir setzen mit diesem Aufsatze den im Kunstwart von Humperdinck eröffneten und von Obrist aufgenommenen Meinungsaustausch über diese brennende Frage fort, indem wir nach Obrist nun einem Verteidiger der Klavierspielapparate das Wort geben. Hiermit hoffen wir, die Diskussion über diesen Gegenstand bis auf weiteres schließen zu können.

niederen Volksschichten, nämlich der Mund- und Ziehharmonika, die Daseinsberechtigung absprechen. Die Lust der Deutschen, harmonische Instrumente zu hören und sich damit zu befassen, hat nun allerdings zu vielen Verflachungen in der Musikausübung geführt, wodurch die vorgenannte zweite Partei vollständig in Mißkredit geraten ist. Als solche Verflachungen sind zu bezeichnen: der unkünstlerische Gebrauch des Klaviers (Klavierseuche), die Ausartung in der musikalischen Anwendung der Phonographen und Grammophone, die Akkordzithern, Drehorgeln, Spieluhren und die „elektrischen" Klaviere, im weiteren Sinne auch die orchestralen Verflachungen der Militär- und anderen Kapellen durch Arrangements, die scheußliche Besetzung der Tanz- und Straßenmusik usw. Diese krankhaften Auswüchse kann ich an dieser Stelle vollkommen ausschalten. Vielleicht stellen sie weniger „eine Flucht seelisch und körperlich erzieherischer Entschlüsse dar", wie Obrist sagt, als einen Ausfluß kindisch-tölpelhafter musikalischer Befriedigung.

Auf ein höheres Niveau sind die „Klavierspielapparate" zu stellen, denn sie erfüllen zunächst mehr oder minder ein künstlerisches Maß. Selbstverständlich kann dieses künstlerische Maß genau so auf den Nullpunkt getrieben werden, wie das persönliche Spiel. Das letztere steht sogar in vielen Fällen unter Null. Leider wirft nun noch mancher fein empfindende Musiker aus ängstlicher Zurückhaltung in der Befürchtung, sich etwas zu vergeben, die scharf zu unterscheidenden Bewertungen der Klavierspielapparate zusammen und kommt dabei in der Regel zu einer Verurteilung.

Der *persönliche Einfluß*, der bei einzelnen Apparaten (z. B. Mignon) ausgeschlossen ist, bei den anderen fast ganz abgeleugnet, aber nur nicht erkannt wird, gilt dabei als Maß zur Beurteilung. Obrist hebt mit Recht die Phonola als dasjenige Instrument heraus, das der „persönlichen" Mitwirkung am meisten zugänglich ist. Was verstehen wir denn nun eigentlich unter „persönlichem Spiel", und wie verhält sich dieses in seiner Reproduktion zum musikalischen Kunstwerk? Inwieweit überragt die persönliche Wiedergabe eines Tonstückes die Wiedergabe mit Hilfe mechanischer Mittel? Obrist schildert die aktive Beteiligung mit folgenden Worten: „Jede Melodie, jeder einfache Harmoniesatz, jedes rhythmische Gebilde, von den schweren und schwersten Stücken ganz zu schweigen, erfordert im Gehirn, in der Nerven- und Muskeltätigkeit eine ganze Fülle nicht nur von subtilen, komplizierten Vorgängen, sondern auch eine unendliche summierte Menge von selbständigen *Entschlüssen*, die alle einen Gewinn, eine Stärkung, eine erzieherische Differenzierung der Seelenkräfte bedeuten, und die zum größten Teile wegfallen, wenn zum Klavierspielapparat übergegangen wird." — Meines Erachtens dürfen wir bei einem solchen Vergleich nicht auf abstrakte Vorzüge hinweisen, sondern *nur* mit der *praktischen* Uebersetzung rechnen, denn diese ist 1. das ausschlaggebende Moment in der ideellen Wiedergabe eines Tonstückes, 2. besteht die ganze Tätigkeit des Spielapparats in der *Nachahmung* des *praktischen* Spiels. Die praktische Handhabung des persönlichen „seelischen" Spiels* kann sich nur auf die Tondauer, Tonstärke

* Der praktischen Uebersetzung geht durchaus nicht immer ein „Ent-

und Tonhöhe beziehen und wird deshalb durch folgende Beobachtungen unterstützt: 1. (Tondauer): Freiheit im Rhythmus und Tempo. Die Auffassung des geistigen Inhaltes prägt sich zunächst in der verschiedenartigen Wiedergabe des Zeitmaßes aus (Agogik). Eine minutiös genaue rhythmische Uebersetzung des Tonstückes ist vom künstlerischen Standpunkte aus beurteilt ein Unding. Daraus ergibt sich 2. (Tonstärke) eine sinngemäße Dynamik und Akzentuation, einige der schönsten Vorzüge persönlichen Spiels. 3. (Tonhöhe): Die technischen Vorbedingungen einer geistvollen Phrasierung: ein ausgeglichenes Legato und Stakkato. Diese drei Punkte verschmelzen sich 4. zu einem subjektiven Vortragsstil, d. h. zum Inhalt bezw. zu charakteristischen Eigenschaften des „persönlichen Spiels".

Meine Untersuchung hat sich nun mit der Brauchbarkeit der Spielapparate zwecks künstlerischer Ausschöpfung dieser vier Abteilungen zu beschäftigen.

Zu 1.: Der große Fehler der Spielapparate lag bis zur Erfindung der Künstlernoten-Rollen in dem Mangel an rhythmischen Modifikationen, dem Mangel an jenen feinen, kaum merkbaren Unregelmäßigkeiten des Taktes (Tempo, rubato, espressione), die dem subjektiven Spiel eigen sind, die den momentanen Eingebungen und Stimmungen entspringen. Der Rollentechniker übersetzte das Notenstück genau nach den zeitlichen und räumlichen Verhältnissen, wie das Uebersetzungssystem es vorschrieb. Das war und blieb Schablone. Erst mit der Erfindung der Künstlermusikrollen ist uns mit Hilfe der Phonola eine ungeahnte Aussicht eröffnet. Die Uebertragung des Künstlerspiels auf die Notenrollen geschieht auf folgende Weise:* Der Künstler spielt am Flügel. Dieser Flügel ist mit einem Aufnahme-Apparat verbunden, welcher jeden Ton, das Tempo, den Rhythmus und jede Nuance mit der denkbar größten Genauigkeit aufzeichnet. Nach einem besonderen Verfahren (eine Erfindung der Firma Hupfeld in Leipzig) wird dann das Ganze auf die Notenrolle übertragen. Dadurch ist der Vortrag des Künstlers fixiert und eine fast getreue Wiedergabe ermöglicht. Von der großen Reihe der namhaftesten Klaviervirtuosen trugen nur wenige die „aufgenommenen" Tonstücke ohne falsche Noten vor. Der empfindliche Apparat gab Inkorrektheiten in bezug auf Akkordgriffe, Legatospiel und Pedalgebrauch wieder, die uns beweisen, wie sehr wir im Banne des Totaleindruckes hören, wie wenig wir bis heute in das Wesen des Klavierklanges und seines Anschlags eingedrungen sind. Nur eine der feinen Unregelmäßigkeiten will ich herausgreifen: die Akkordgriffe. Es wird nicht vielen Musikern bekannt sein, daß die Töne eines Akkordes niemals in gleicher Stärke und zu gleicher Zeit auf dem Klavier von einer Hand (von beiden

---

schluß" im Obristschen Sinne voraus. Bei musikalischen Wunderkindern fällt dieser z. B. ganz weg. Der Drang nach Ausdruck kann vollständig unbewußt, also ohne Entschluß geschehen sein.

* Die heutige Meinung über den „seelischen" Klavierton hat sich zu einer fixen Idee ausgestaltet, die den tatsächlichen, nur durch Stärkegrade beeinflußten Vorgang bei der Entstehung des Klaviertones mit der durch Stil und Geschmack festgesetzten ästhetischen Einkleidung verwechselt.

Händen ganz zu schweigen) angeschlagen werden können. Diese verblüffende Unfähigkeit hat nun zwar das Gute, daß sie dem „Arpeggio“ entgegenkommt. Und das Arpeggio ist der feinste, dem Klavier ureigene Gradmesser der musikalischen Gefühlswerte. Es ersetzt den Verlust an Beherrschung des Tones nach geschehenem Anschlag durch den tonphysiologischen Vorzug, daß Akkordtöne im Nacheinander eindringlicher wirken als in der Gleichzeitigkeit. Nun läßt sich darüber streiten, ob die kleinen metrischen arpeggierten Schwankungen, denen jeder Spieler infolge physiologischer Schwächen unterworfen ist, hier erlaubt sind oder nicht?* Die vorgeschriebenen Arpeggien sind bei dieser Frage auszuschalten. Ich muß es als ein Ideal bezeichnen, daß kleine gleichzeitige Akkordgriffe, Terzenläufe und Begleitungseinsätze nach Vorschrift der Noten in korrektester zeitlicher Genauigkeit erklingen.** Ich bitte, diese Behauptung jedoch nicht mit der zu verwerfenden minutiös genauen rhythmischen Uebersetzung eines Tonstückes in Zusammenhang zu bringen, bei der also das persönliche Tempo fehlt. Mag unser ästhetisches Gefühl sich noch so sehr mit den unbewußten arpeggierten Schwankungen des „individuellen“ Vortrags abgefunden haben — als ein Vorzug kann diese Eigenschaft nicht hingestellt werden. Die klaviertechnischen Uebungen und die Vortragskunst mancher Kompositionsgattung (z. B. Bach, Mozart) arbeiten auf ein Mindestmaß metrischer Modifikationen im harmonischen Sinne geradezu hin! Ich kann es deshalb nur als eine Gefühlstäuschung bezeichnen, wenn bei einer musikalischen Vorführung der Künstlermusikrollen der ungewohnte Genuß in der Präzision der Gleichzeitigkeit der Akkordgriffe und Terzenläufe sich auf eine mechanische, maschinelle Leistung stützen will. Nein, die Phonola führt uns nach dieser Richtung Wunderdinge vor, die, unter richtigem Gesichtswinkel betrachtet, ergreifen! Wir haben, wie auch bei anderen Vorführungen, zunächst die musikalische Tat an sich zu beurteilen, dann erst den Erzeuger.

Bei der Phonola geschieht dies aber umgekehrt, wie der Obristsche Aufsatz beweist.

Was nun die ins Bewußtsein fallenden rhythmischen Verschiebungen angeht, so kann die Rollentechnik diese leicht mit Hilfe des Aufnahmeapparates räumlich darstellen. Der Wiedergabe durch die Phonola widersetzt sich Obrist, weil auch hier der „seelische Gewinn“ fehlt. Er setzt dabei die Selbstbetätigung auf eine Werthöhe, die sehr schön wäre — wenn sie der Praxis entspräche. Wieviel Klavierspieler gibt es aber, die „einen Tanz, eine Sonatine, eine Bachsche Invention, ein Prélude von Chopin schlecht und recht“ — d. h. also doch mindestens musikalisch richtig — spielen können? Beim Spielapparat

* Empfinden wir doch z. B. das „Nachklappern“ bei Terzenläufen einer Hand oder Akkordgriffen beider Hände als eine unerträgliche Vortragsart.

** Ich habe die Uebertragung bis in die kleinsten Finessen hinein studiert. Die akustischen und tonpsychologischen Ergebnisse werden meiner größeren Arbeit über „das Wesen des Klavierklanges“ eingereiht. Das Studium war von besonderem Interesse, da ich Gelegenheit fand, Grieg ein Stunde lang seine eigenen Sachen für Phonola-Zwecke spielen zu hören.

spricht Obrist von „abschnurren", daß aber mindestens achtzig unter hundert Klavierspielern nicht einmal in der Lage sind, ihre Stücke richtig abzuschnurren, also technisch sauber wiederzugeben, daran denkt er nicht.* Wenn ich ferner voraussetzen darf, daß die Musik nicht bloß für den Spieler, sondern auch für die Zuhörer geschaffen ist, dann braucht es für diese wohl nicht lange einer Wahl, wenn sie verurteilt sind, z. B. eine Bachsche Invention entweder von einer „höheren Tochter" oder mittels der Phonola oder Pianola zu hören. Ueber den Vergleich der Kunsterziehung durch schlechtes (auch rechtes) Selbstausüben der Musik oder durch Anhören guter Musik ließe sich allein eine längere Arbeit schreiben. Jedenfalls ist der veredelte musikalische Geschmack in einzelnen Kreisen gebildeter Stände mehr auf Besuche besserer Konzerte und Opern und Anhören feiner Hausmusik zurückzuführen, als auf die Selbstübung eines Musikinstrumentes, die in der Jugend infolge von allerlei Gründen meist eingestellt oder doch verkümmert wird. Man beurteile hiernach einmal seine Umgebung. Die Selbstbetätigung und der seelische Gewinn, die in dem Worte Klavierseuche verborgen liegen, decken sich leider viel zu wenig mit den gleichlautenden Worten in der Obristschen Bedeutung. Für das Fünftel der Klavierspieler ist der hohe kunsterzieherische Wert der Selbstausübung bedingungslos zuzugeben. Für diese kleine Minderheit, die das Spiel zu eigener und anderer Freude ausüben, ist aber die Phonola zunächst gar nicht bestimmt! — —

Zu 2.: Das Fehlen eines sinngemäßen Ausdrucks und der Mangel des Heraushebens einzelner Töne vor anderen drücken den Klavierspielapparaten vor allem den maschinellen Stempel auf. Die Phonola zeigt aber auch nach dieser Richtung Vorzüge, die auf den ersten Blick nicht erkannt werden und die Obrist geringschätzig beurteilt. Jede Klavierhälfte ist mittels Hebeldrucks imstande, ihre Töne vor den Tönen der anderen Hälfte herauszuheben. Die Trennung der Hälften geschieht zwischen f und fis. Die „unbequeme Grenze und Fessel" könnte demnach nur dann empfunden werden, wenn die Kantilene sich in dieser Gegend bewegt. Wo liegt aber die Regel? Bei den monodischen (nicht polyphonen) Kompositionsarten erstreckt sich das Herausheben einer Melodie zumeist auf die mittleren Lagen der Klavierhälften (also große und kleine Oktave links und zwei gestrichene und höhere Oktaven rechts), sodaß weniger die Melodie, dagegen mehr die Begleitakkorde mit der Grenze zusammenfallen. Der „stete" Grund der Fürsorge kann sich darum nur auf Ausnahmefälle beziehen. Der „kontinuierlichen Differenzierung der Ausdruckslinie" dürfte deshalb in der Mehrzahl Genüge geschehen, wobei ich aber betone, daß nur zwanzig Prozent aller Klavierspieler überhaupt zu einer Differenzierung imstande sind. Es ist irrtümlich, daß ein Sforzando, Forte, Piano, Crescendo, Decrescendo usw. auf der Phonola nicht auszuführen sei. Sforzato-Stellen treten meist abgesondert, d. h. mit dünnerer Beglei-

* Vielleicht doch, mir wenigstens scheint, daß der „seelische Gewinn" des Spielers auch bei geringem technischen Vermögen zu „sauberer" Wiedergabe sehr wohl möglich ist. Wenigstens verhält sich's bei der Nachbildung zum Zwecke besseren Verstehens in allen anderen Künsten so. A

tung oder einzelnen Baßtönen auf, sodaß durch plötzlichen Druck des Fußhebels wohl der Eindruck eines Sforzato erzielt werden kann. Ein Fortissimo, wie es der Künstler im Konzertsaal anwendet, ist allerdings nicht ohne eine gewisse Anstrengung herauszubringen, was verschlägt dieses aber gegen das entzückende Pianissimo, das kein Mensch in dieser unendlichen Zartheit erreicht. Auch der Künstler muß zu einem Fortissimo Kraft aufwenden, und dann ist zu berücksichtigen, daß die Wiedergabe auf der Phonola nicht im Konzertraum, sondern innerhalb der Wohnräume ihres Besitzers erfolgt, in denen sich eine ungeheuere Kraftentfaltung von selbst verbietet. Hinsichtlich des Crescendo des Klavierspiels steche ich in ein Wespennest, wenn ich behaupte: ein absatzloses Crescendo auf dem Klavier gibt es nicht! Denn der Einzelklavierton kann nur in „treppenförmigen" Stärkegraden modifiziert werden, mithin stellt sich das Crescendo wechselnder Töne auch in ruckweisen Abstufungen dar. Bei schnellen Passagen füllen die Nachklänge jedes Tones die Zwischenräume in etwas aus, sodaß dann in einzelnen Oktavlagen das Anwachsen der Tonstärken kontinuierlich erscheint. Bei der Phonola kann das Crescendo sowohl durch Hebeldruck wie durch stärkeres Treten bewirkt werden. Diese Mittel lassen sich selbstverständlich unserm Willen nicht so unterordnen wie die Finger. Aber nur dem „feinen" Ohre sind diese Unterschiede bemerkbar.

Trotzdem die dynamischen Abstufungen sich also für die Phonola günstig stellen, unterwerfe ich beide Spielarten doch dem Satze: nicht Auffassung entscheidet, sondern Wirkung! Die Erfinderin der Phonola, die Firma Hupfeld, hat unter Künstlern ersten Grades beide Spielarten unsichtbar auf das Ohr wirken lassen, der Vorzug fiel nach Wahl der Rivalen und Tonstücke in überwiegender Zahl zugunsten der Phonola aus. Es ist fraglos festgestellt, daß Kenner das Spiel eines Grünfeld erkannt haben, ja noch mehr, daß die Künstler beim Anhören eines früher von ihnen gespielten Stückes staunend sich selbst erkannten.

Wie beim Klavierspiel hängt natürlich auch bei der Phonola der Erfolg, die Wirkung eines Klavierstückes von der Person des Spielers ab. Obgleich ich die Heranziehung eines Orchesterstückes, für Klavier übertragen, nicht für glücklich halte, muß ich doch gestehen, daß ich bei der Vorführung der Tell-Ouverture durch die Phonola begeistert war von der grandiosen Wirkung, im Gegensatz zu Obrist, der bei demselben Stücke durch einen (nach maßgeblicher Aussage) ungeschickten Phonolaspieler nur eine matte, entstellende Wirkung empfand. Daß die „passendsten Stücke zur Gewinnung neuer Gläubigen" ausgewählt werden, dürfte wohl ebenso verzeihlich sein, wie die ängstliche Auswahl von Stücken seitens eines Konzertspielers bei seiner Programmaufstellung.

Zu 3.: Der Inhalt eines Tonstückes erfährt nur dann eine verständnis- und geistvolle Interpretation, wenn das musikalische Gefühl oder Wissen des Spielers auf gleicher Höhe damit steht. Es wäre demnach gegenstandslos, die Phonola zwecks Ausführung einer wirkungsvollen Phrasierung heranzuziehen, wenn die Künstlerrollen nicht bis zu einer gewissen Grenze Ersatz böten. Besitzt der Spieler bei eigner

Vorführung die Kraft und Gabe, die Phrasierung schön zu gestalten, dann braucht er keine Phonola. Kann er dieses nicht, oder will er sich der Auffassung des Künstlers unterordnen, dann wird für ihn und andere die Benutzung der Phonola von größerem Gewinn begleitet sein. Will man trotzdem eigene Auffassung hineinlegen, bietet sich dem gewiegten Phonolaspieler mit Hilfe der technischen Mittel genugsam Gelegenheit dazu. Der Kontrast des eigenen musikalischen Gestaltungsvermögens mit dem mechanischen Ablauf der Rolle tritt zumeist nur bei besseren Klavierspielern ins Gewicht. Für diese ist aber die Phonola nicht in erster Linie bestimmt. Die „eigene" Auffassung der bezeichneten achtzig Prozent Klavierspieler dürfte sich dagegen in aller Bescheidenheit der mechanisch erleichterten Auffassung durch die Phonola unterwerfen. Die Leute lernen entschieden mehr dabei.

Eine besondere Sorgfalt verwendet der Notenübersetzer auf die Rolle bei der Bildung des Legatos. Eine sinnreiche Vorrichtung sorgt für eine lückenlose Verbindung der Töne, sodaß in Verbindung mit den mechanisch leichteren Stakkato die äußeren Vorbedingungen der Phrasierung erfüllt sind. Eine schwierigere Behandlung erfordert natürlich die Vereinigung der beschriebenen drei Vorbedingungen.

Zu 4.: Vortragsstil. Es wäre eine Vermessenheit von seiten der Phonola-Anhänger, zu behaupten, daß die Künstlerrollen eine wirkliche Originalwiedergabe, mechanisch gespielt, ohne eigenes Zutun, garantieren. Die Phonola beabsichtigt, einen „vollgültigen oder nahezu ebenbürtigen Ersatz für künstlerisches Klavierspiel" nicht darzubieten. Sie will der Hausmusik dort einen Platz einräumen, wo man aus Mangel an persönlichem Können die Sehnsucht nach guter Musik und eigener Ausübung nicht befriedigen kann. Schon nach einer Stunde vermag der Interessent Stücke leichteren Genres (inhaltlich) zur Zufriedenheit vorzutragen. Daß zur Vorführung z. B. eines Liszt, Henselt, Chopin nicht allein eine technische Fertigkeit in der Behandlung der Hebel gehört, sondern auch Geschmack und musikalisches Gefühl, kann man der Phonola nicht zum Vorwurf machen. Die Art der Befriedigung beim Phonolaspiel, die von den Gegnern abgestritten wird, bleibt stets subjektiv. Erstens: der Spieler lehnt infolge seines Dranges nach Selbstbetätigung die Phonolabenutzung ab; er empfindet im Eigenspiel eine größere Befriedigung. Fehlt aber dieser Drang, dann vermag der künstlerische Vortrag eines wertvollen Klavierstückes mittels Phonola dem Spiele ebenfalls hohen Genuß zu verschaffen. Zweitens: Der musikfreudige, technisch schlecht gebildete Laie, dem sich durch die Phonola die Wunderwerke der Tonkunst erschließen, empfindet in dieser Selbstbetätigung ebenfalls die höchste Befriedigung, zumal die Regulierung der Hilfszüge eine gewisse Kunsterziehung in sich schließt. Drittens: Der feinsinnige Hörer genießt das persönliche Spiel des Künstlers in vollen Zügen und verschmäht das schlechte Phonolaspiel. Derselbe Hörer dürfte aber auch mit derselben Genußfreudigkeit das künstlerische Phonolaspiel einer schlechten Klavierpaukerei vorziehen. Viertens: Die Masse vermag das Phonolaspiel nur schlecht von dem Künstlerspiel zu unterscheiden. Bei einem Phonolakonzert frug mich ein Nachbar, wie es käme, daß der Vortragende trotz der vielen Läufe die Hände so wenig bewege. Das

dauernde Vergnügen wird beim Anhören jeder der beiden Vortragsarten dasselbe sein, sofern nicht das eingefleischte Vorurteil gegen die Spielapparate sich einmischt.

Eine Verdrängung der „individualistischen" Kunstübung durch die Phonola ist ebensowenig zu befürchten, wie die Verdrängung des Handschreibens durch die Schreibmaschine. Die Auswahl unterliegt eben dem Geschmack des einzelnen. Es ist doch sehr die Frage, ob ein Mensch, der in den bescheidensten Anfängen der musikalischen Kunst steckt und stecken bleibt, nicht lieber 950 Mark für eine Phonola ausgibt, als daß er auf die Dauer stummer Zuhörer oder Stümper im Klavierspiel bleibt. **Ludwig Riemann**



(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender)

Kommt Religion in die Mode?

Sieht man unsre neue Dichtung und Kunst, so zeigt sich unverkennbar ein Anwachsen religiöser Stoffe darin. Bedeutet es wirklich auch ein Anwachsen religiösen Gehaltes? Viele behaupten es. Haben sie recht?

Ich gehöre zu den „altmodischen" Menschen, die den Glauben als ein Bedürfnis empfinden, weil sie Glaubenkönnen für eine Kraft der Seele halten ebenso wie etwa künstlerisches Schauen und dichterisches Erleben, eine Kraft, die sich pflegen und steigern läßt. Nun sind wir Leute dieser Art seit Jahren gewöhnt, daß man uns um dieser Ansicht willen belächelt, für ein bißchen hinter der Zeit zurückgeblieben, altmodisch und beschränkt ansieht; wir wußten jetzt schon gar nicht mehr anders.

Da plötzlich kommt ein Windchen, das leise an uns vorüberzieht und vom Religiösen flüstert. Niemand weiß so recht, wo es hergekommen ist. War es Tolstojs „Auferstehung" oder Roseggers „Mein Himmelreich", ist es Björnsons „Ueber unsere Kraft", oder sind es die „Magdalenen" und „Judas Ischariot", die da und dort über die Bühnen wollen, die zuerst in das Schlafende bliesen? Vielleicht auch kamen manche zu der Einsicht, daß sie ohne religiöses Empfinden das Verständnis für Milton, für Dante, für Goethes Iphigenie, ja auch für Bücher wie Konrad Ferdinand Meyers „Hutten" oder „Der Heilige" verlieren, daß Böcklin in seinem „Heiligen Haine", in seinem „Büßer", Kingsley in seiner „Renunciation", daß Uhde, daß Thoma, daß Watts vor allem in ihren schönsten Werken nicht mehr mit ihnen reden, weil sie sich tatsächlich ein Stück Bildung schuldig geblieben sind. Andere mögen die tiefen Fundgruben für große Stoffe, für schwere und packende Probleme locken, die auf religiösem Gebiete noch unausgebeutet liegen.

Das Windchen bläst. Das Religiöse soll seine Auferstehung feiern. Man sucht nach Wegen und Weglein, um sich dahin zurückzubahnen. Der eine spricht von dem Künstlerischen und Poetischen, das in der Religion verborgen liege, ein anderer rühmt die Kräfte zur Heranbildung einer Persönlichkeit, zur Stärkung des Willens, die sie entfache. Zurückgebliebene von damals sollen sich nun darüber freuen? Die Optimisten unter uns tun es auch. Mit einiger Berechtigung sagen sie vielleicht: „Nun sehen jene doch ein, daß sie nicht ohne Religion auskommen"; und mit großer

Zuversichtlichkeit träumen sie von einer herrlichen Zeit, wenn alle wiederkommen zu der lebendigen Quelle, die sie verlassen hatten.

Aber wir andern, die nicht träumen, sondern mit festen Füßen auf festem Boden stehen, wir freuen uns nicht mit so viel Zuversicht, uns ist bange vor dem, das wie ein Gespenst vor unsern Augen auftaucht: „Religion soll Mode werden!"

Religion ist keine Modesache, das verträgt sie nicht. Als Religion in Frankreich Mode geworden war, schrieb Molière seinen Tartüffe; und da die Mahnung ungehört verhallte, gab die Revolution ihre blutige Antwort. Wahre Religion wird für den Menschen, der sie anerkennt, eine Grundstimmung, die sich in allen Fragen und Anschauungen des Lebens in ihm behauptet. Als man seinerzeit den Menschen, die heute erwachsen sind, Religion vorenthielt oder durch Verachtung entleidete, vernichtete man gleichzeitig diesen innersten Ton in ihnen. Deshalb kann man ihnen jetzt nicht einfach sagen: „Ihr habt ein inneres, religiöses Bedürfnis, ihr dürft ihm jetzt wieder gerecht werden, die Bildung gestattet es seit gestern. Die moderne Weltanschauung ändert sich, und die modernste hat Religion mit auf ihr Programm gesetzt; also holt das feine Gefäßlein, das ihr zu hinterst in eurem Raritätenschrank aufgehoben habt, sorgfältig hervor und stellt es ans Licht, es wird wieder modern." Eine solche Rede wird für einige Eingeschüchterte noch Sinn haben; die andern verstehen sie nicht einmal mehr, denn seit fünfzig Jahren wird daraufhin erzogen, daß das religiöse Bedürfnis verschwinde. Vor drei Jahren sagte mir jemand ärgerlich, als noch einmal etwas von Religion vor ihm war geredet worden: „Ach, wenn sie einen doch mit dem veralteten Zeug in Ruhe ließen; bei uns ist doch Hopfen und Malz verloren." Wie wird sich ein solcher Mensch zur Religion zurückfinden? Daß er sich zurückfindet, sobald sie mit zur Bildung gehört, ist ja sicher, als einer der ersten sogar. Aber wir, die wir unsern Begriff von Religion ebenso klar haben wie den über Wahrheit, oder Tugend, oder Ehre, wir freuen uns gar nicht.

Es ist noch nicht lange her, daß mir eine Dame klagte, es gebe im Englischen so wenig Bücher zur Lektüre für ihre heranwachsende Tochter. Ich mußte ihr recht geben, weil alles, was Religion atmete, oder gar ein religiöses Problem enthielt, ausgeschaltet werden sollte. Wenn aber nun Religion Mode wird? — Dann werden diese Menschen über religiöse Probleme und religiöses Leben urteilen, und die Wahrheit wird zur cause célèbre gemacht. Wie lange schult man sich, um die Sprache nur eines Künstlers zu verstehen, und die schwerste und vornehmste Sprache, die des Religiösen, soll verstanden werden, sobald man wieder die Erlaubnis dazu gibt? Welche Verwirrung wird das anrichten!

Wer die Religion kennt — ich meine nicht das vage Sehnsuchtsgefühl, oder das Bedürfnis nach etwas Transzendentem, sondern die Religion, aus der Paulus, aus der Luther, aus der Sören Kierkegaard lebte —, der fürchtet sich vor der Art, wie sie jetzt soll mundgerecht gemacht werden. Wir sind doch sonst gegen Halbheiten! Nicht einmal mehr an einem Schranke ertragen wir das Aufgeklebte. Der moderne Mensch aber, der sich nun zurückfinden will, muß das Gewünschte aufkleben, anders kann er nicht. Solchen Dilettantismus verträgt die Religion nicht. Sie braucht die Majorität nicht; aber sie braucht die, die sie hat, als ganze Menschen. Ein bißchen nützt den Menschen ja auch nichts. Jemand mit

einem Gefühlchen, das er jetzt sein religiöses Empfinden nennt, seitdem er ihm wieder diesen Namen geben darf, wird Michelangelos Moses dennoch nicht verstehen.

Deshalb laßt uns ehrlich sein, laßt uns sagen: „Man hat euch — einerlei, aus welchen Gründen — einen der höchsten Werte, den höchsten Wert selbst vorenthalten, das war ein Irrtum, ihr müßt euch wieder zu ihm zurückfinden, ringt nach Glauben, denn Glaube ist das Inkraftsetzen des religiösen Gefühles! Benützt dazu die euch zu Gebote stehenden Mittel, die kirchliche Gemeinschaft, in der ihr standet, ehe ihr euch davon entfrembet habt, und versucht auf diesem »ernsten« Wege langsam wieder zum Leben zu erwecken, was in euch ertötet wurde!" Aber sagen wir nicht: „Religion gehört zur Bildung, lernt davon ein weniges, macht sie euch zurecht, wie ihr eben könnt, weil ihr etwas davon verstehen müßt!"

Das ist kein ehrliches Spiel, denn die Bildungsfrage darf erst in zweiter Linie kommen. Allerdings liegt sie da, weil das Gute und das Schöne sich nicht trennen lassen und sich auch in der Zeit, in der Religion aus der Mode war, nicht getrennt haben, sonst wäre keines der oben erwähnten Werke entstanden.

„Religiöses Gefühl!" Das Wort klingt sehr schön. „Poetisches Gefühl! Künstlerisches Empfinden!" Die zwei letzteren klingen auch schön; aber wir erwarten doch mehr von ihnen als nur Gefühle, sie sollen Leben gewinnen, sie sollen in Werken vor unser Auge treten. Dasselbe muß man auch vom religiösen Gefühl verlangen. Seine Tat aber ist der Glaube. Was ich religiös fühle, muß sich mir zu bestimmten Anschauungen verdichten, muß konkret für mich werden. Soviele Konzessionen wir auch denen machen möchten, die sich zum Religiösen herüberfinden wollen, wir, die Erfahrung darin haben, dürfen ihnen nicht verhehlen, daß sie darin werden Stellung nehmen müssen ganz ebenso wie auf dem Gebiete des Aesthetischen. Sie kommen nicht durch ohne das. Ob das einige abschreckt?

Höhen müssen erklommen werden; auf jedem Gebiete werden die höchsten Güter e r r u n g e n; das gerade ist die Bürgschaft für ihre Echtheit.

Der Kunstwart hat das Wort „Höhendunst" geprägt. Es gibt auch einen Höhendunst im Religiösen, der zu nichts führt, der uns ein Bruchteilchen Wahrheit zur ganzen aufblasen möchte. Und davor möchte ich warnen; hier ist die Gefahr, in die wir mit vollen Segeln fahren, wenn wir Religion lediglich als „Gefühl" in die Mode bringen. **A Schaab**



Lose Blätter

Aus Hanns von Gumppenbergs Dichtungen

V o r b e m e r k u n g. Wer als Kritiker mit Poesien hervortritt, muß sich meist von vorneherein, mögen nun seine Leistungen wertvoll sein oder nicht, auf eine große Teilnahmlosigkeit des Publikums gefaßt machen; er versündigt sich gegen die Idee, die sich das Publikum von ihm im besonderen gemacht hat und vom Kritiker im allgemeinen macht. Trotz der Tatsache, daß fast alle unsre großen Dichter zugleich bedeutende Kritiker waren, und unbeschadet der Erwägung, daß sich doch wohl eigentlich Phantasiedrang und Erkenntnistrieb gegenseitig ergänzen müßten, steht es doch längst „fest", daß Schaffen und Erkennen, Dichten und Kritisieren „unvereinbare Gegensätze"

sind. Hanns von Gumppenberg aber, unser Mitarbeiter, dessen Poesien wir heute unseren Lesern unterbreiten, hat außer dieser kritischen Belastung noch eine weitere Eigenschaft an sich, die das „ernste Wollen" in ihm schwerverdächtig macht: er hat jenen Schalk „im Nacken", der ehrbaren Sängern ihre Weisen nachpfeift, daß es ganz täuschend klingt, als käm's von eben jenen Sängern und doch seltsamerweise, gar nicht so ehrbar mehr. Wer kennte nicht sein „Teutsches Dichterroß", das M. G. Conrad seinerzeit ein Riesenchamäleon der Persiflage getauft hat, wenn dort auch vielmehr gute Laune wohl als Spottabsicht sich tummelt? Und wer hätte nie von den „Ueberdramen" gehört, in denen neben literarischer und nichtliterarischer Satire auch des Geistes Ausgelassenheit in reinem „Uebermute an sich" ausschlägt? Wie kann ein Mann von solch verdächtiger kritisch-satirisch-humoristischer Vergangenheit ernsten dichterischen Zielen nachgehn? — Ein Urteilen über unsre Mitarbeiter steht uns nicht an: grade darum aber fühlen wir uns berechtigt, Proben ihres Schaffens unseren Lesern vorzulegen.*

Aus meinem lyrischen Tagebuche

Vorfrühling

Dämmerdunkel rings umher!
Ueber öde Wintergrüfte
Breitet seine schwülen Lüfte
Frühlingsabend dumpf und schwer.

Wo der Schnee gelastet lang,
Soll erwachen neues Leben;
Doch die Erde, statt zu geben,
Harrt und sinnt noch trüb und bang.

Denkt sie, wie versunken sind
Ihre Märze, ihre Maien?
Zögert sie, dem Tod zu weihen
Auch ihr jüngstes, liebstes Kind?

Abendschauen

Sahst du zur Sommerszeit den braunen Rauch
In blaues Abendleuchten sich verweben,
Leichter und lichter in das All verschweben,
Und sannest du dabei: So bin ich auch?

Ein Brand in Flackerflammen, der dich schuf,
Verlodernd überm Aschengrund der Grüfte:
Du ringst dich frei, schon tragen dich die Lüfte,
Du folgst der Sehnsucht weltenfernem Ruf ..

Und wie du steigst, und wie die Erde sinkt,
Versinkt auch tief die Lust, der Kampf, die Reue:
Nichts fühlst du mehr als stille, reine Bläue,
Die langsam all dein Wesen löst und trinkt.

---

* Die einzelnen Titel von Gumppenbergs Werken und die Angabe seiner Verleger lassen wir für den Leser im Inseratenteile abdrucken, da hier der Raum dazu fehlt.

Schlummer

Vor Lärm und Grelle flieht das Leben
Und eilt, sich turmtief zu verbergen
In hundert immer stillern Särgen,
Zu ruhn von Angst und Weiterstreben.

Fern, fern da droben zausen Winde
Den Lichtkelch überm dunkeln Schlunde —
Die Wurzel zittert leis im Grunde,
Daß auch kein Traum sie wiederfinde.

Nacht

Schwer und schwarz geballt
Mit Feld und Wald,
Mit Moor und Strauch
Liegt die Erde, und ein dumpfer Hauch
Steigt aus ihren Finsternissen,
Wie es moderbang aus Grüften weht:
Nur ein traurig Lichtlein flackert fern,
Totenlampengleich,
Wo im Ungewissen
Eine arme Hütte steht.

Doch darüber, Stern an Stern,
Stolz und hell und reich,
Wölbt der Himmel sein Walhall,
Feiert seinen ewigen Tag das All!

Ob die trübe Leuchte dort im Moor
Sich nicht auch aus jenem Glanz verlor?

Materie

Wie rasselt die Straße vom dröhnenden Trab!
Wie jagt seine Knechte hinauf und hinab
Das Leben, das sinnlose Leben!
Sie ziehen, sie schieben, sie schleppen mit Hast
Die Wagen, die Waren, die hemmende Last,
Bis der Tod ihnen Ruhe gegeben.

Dann ist das Ziel, das ersehnte, erreicht:
Dann weht's um die Stirnen versöhnungsleicht,
Und die Lippen, die sterbenden, loben;
Die arme Gequälte, die Seele, versinkt,
Wenn der Mund den Moder des Grabes trinkt —
Doch der Staub, der schwarze, schwebt oben.

Und ein neuer Wirbel gestaltet den Staub,
Und der Raub des Todes, er giert nach Raub,
Und es haftet und wandert aufs neue . . .
Wahnsinnige Macht, die den Staub geballt,
Wann wirst du müde, wann wirst du alt,
Wann endlich erfaßt dich die Reue?

Das Lied von den Großen

Wo immer ein Großer wächst im Land,
Bleibt er solange unerkannt,
Bis all sein ungelohntes Geben
Ihn abgetötet fürs eigene Leben,
Bis den wunschlos-einsamen Mann
Kein Spruch der Menge mehr kitzeln kann:
Denn wen noch kümmert sein eigenes Los,
Der ist noch nicht groß.
Drum, wenn der Menschheit heimliche Wächter
Einen ersahn im Zug der Geschlechter,
Der ein Großer werden kann,
Sorgen sie, daß ihr Mann
Von allen weidlich bespieen werde,
Bis daß er frei vom Glück der Erde.
Die Leutlein aber unterdessen
Suchen mit Eifer und weisem Ermessen
Nach dem Großen, den sie ersehnen,
Ihn mit Gold und Ehren zu krönen!
Wie er sein muß, grün oder blau,
Wissen sie immer ganz genau:
Doch scheu'n sie den Einen wie den Tod,
Den Einen, der ihnen wirklich not.
Als ihre Götzen krönen sie Viele,
Und stürzen sie wieder in wechselndem Spiele,
Suchen, wann wieder so einer vergessen,
Weiter und weiter mit weisem Ermessen,
Suchen und finden, krönen und morden —
Bis der Große im Stillen reif geworden.

Das Resultat

Man macht wohl mit, man nimmt wohl auf,
Nimmt dies und jenes in den Kauf,
Man heult mit Wölfen, girrt mit Tauben,
Bis man es selber möchte glauben,
Man treibt in Wind und Wettern
Mit Basen und mit Vettern —
Doch wird der Himmel wieder klar,
Dann ist man, was man immer war.

Das Schwerste

Das ist schwerster Bann
In den Lebenskriegen:
Auch der kühnste Mann
Macht die Zeit nicht fliegen —
Allerschlimmstes kann
Nur Geduld besiegen.

Von den Stunden allen
Ist der frohen Tat
Wenig zugefallen
Nach der Götter Rat:
Oefter muß man warten,
Warten träg und still,
Was im großen Garten
Etwa reifen will.

Wir Kinder

Ob wir alt und struppig sind:
Plötzlich schaut aus unsern Zügen
Noch von einst dasselbe Kind,
Lacht der Masken und der Lügen.

Denn kein Schicksal, keine Zeit
Kann uns andre Wunder geben
Als die Spielgelegenheit,
Kindertriebe auszuleben.

Wallenburg

Einmal noch in jenem Blumengarten
Möcht' ich gehn, der vor dem hohen Waldschloß
Dicht umfangen von der Fichtenhecke
Reich und friedlich wie ein Märchen blühte!
Einen Schlüssel hatt' ich zu der Pforte,
Nah dem Glashaus, wo viel sonderbare
Fremde Pflanzen bange Pflege hatten,
Und der alte Gärtner goß und schaffte.
Doch mich lockten mehr die Landsgenossen
Außen weit in morgenfrischen Beeten:
All die bunten kräftigen Geschwister,
Die geschlafen an der Brust der Mutter
Unterm freien Sommersternenhimmel.
Durch die langen, stillen, kiesbestreuten
Gänge schritt ich scheu und lauschend, schaute
Links und rechts der Farben wundersames
Glühn, und sog in tiefen Atemzügen
All den Hauch des tausendfältigen Lebens,
Das erwachend nun sich hob und grüßte.
Riesenmalven standen, steife Wächter,
Drohend fast die großen, grellgefärbten
Blütenschilde mir entgegenhaltend,
An dem Hauptgang, wo vermooste Brunnen
Mit versonnenem Gemurmel sprangen.
Aber lieber gab ich Seel' und Sinne
An die minder Prunkenden und Stolzen,
An die Lustigen und Liebevollen:

An der Veilchen drolliges Zwerggedränge,
Das mit hundert sammetdunkeln, hundert
Hellen Kinderaugen ernst und schalkhaft
Zu mir aufsah, an der Löwenmäuler
Tollgeflecktes Narrenvolk, das neckend
Mir die roten, gelben, violetten
Zungen zeigte: an die schwülen Rosen,
Die der Nachttau, ihr geheimer Buhler,
Scheidend noch geschmückt mit Dankgeschmeide,
Mit Smaragd und feurigem Karfunkel,
An des vollen Mohnes trunkne Schwermut,
An der Liljenkelche goldne Reinheit,
An der blauen Glocken leises Läuten,
An das zarte Duften der Reseden . .

Einmal noch in jenem Morgengarten
Möcht' ich gehn, der vor dem hohen Waldschloß
Mir geblüht — und der nun längst verdorrt ist
Und verstoben in dem Sturm der Zeit.

Die Neige

Wenn alle gingen, die mit mir getrunken,
Dann glimmt in meinem Glas der letzte Funken;
Dann schau' ich still hinein: es war nicht viel —
Ein wenig Necken und Versteckenspiel,
Ein wenig Neugier und ein wenig Scham,
Wenn man den Flor von einer Seele nahm,
Ein wenig nur — ihr Dunkles blieb verborgen:
Die arme Seele brauchte nicht zu sorgen!
Dazu ein Stammeln und ein Radebrechen,
Als ließe sich mit fremder Zunge sprechen —
Ein wenig Eifer, Alltagswichtigkeit,
Derweilen wir geträumt, weiß Gott wie weit . . .
Nun sind sie fort. Ich schau' in meine Neige,
Und werde jetzt gesprächig, weil ich schweige;
Erzähle mir, warum ich lacht' und grollte,
Erzähle, was ich hier erzählen wollte,
Und was mir halb im Halse stecken blieb,
Weil ich gefühlt: es wär' den Herr'n nicht lieb!
Erzähl' mir auch von meinem besten Wahne,
Vom Kampfe für die allgemeine Fahne,
Wie ich gestürmt und wie ich mich gewehrt,
Und wie ich wund und müde heimgekehrt,
Zu wissen, daß wir einsam, all' wir Narren,
Und ob wir täglich so zusammen karren:
Daß Einzelhaft dies Leben, und nicht mehr —
Noch einen Zug! und sieh: das Glas ist leer.

Mitternacht

An der Grenze zwischen Tag und Tag
Tönt die Uhr vom Turm so eignen Schlag:
Mahnt, zu denken an den Gang der Welt,
Wie das Gestern an dem Heut zerschellt.

Jeder Stunde Klang gehört der Zeit,
Doch die Mitternacht der Ewigkeit:
Ihre Glocken summen wie von fern,
Wie von einem unbekannten Stern.

Nun begrabe, was dich klein gemacht,
Werde klar nun in der Mitternacht!
Sieh, was du gesucht, es ist nicht hier —
In die Weiten weist den Weg sie dir.

Aus „König Konrad I."

(Der tapfere, fromme und hochgesinnte Frankenherzog Konrad, der nach dem Tode Ludwig des Kindes in schwerster Zeit zum deutschen König gewählt wurde, erschien Gumppenberg als eine charakteristische Inkarnation jenes hoheitsvollen, aber weltfremden deutschen Idealismus, der zu tragischem Ende führt, sobald er sich ungeschmälert in der Wirklichkeit durchsetzen will. Unglücklich in allen Unternehmungen, verlassen von seiner Gemahlin Kunigunde, als er ihre Brüder in starrer Strenge der Rechtsidee opfert, verlassen auch von seinem vermeintlichen Gesinnungsgenossen und Freunde, dem in Wahrheit berechnend-habgierigen Bischof Salomon, erkennt der König sterbend in seinem Hauptgegner, dem nüchternen, weltklug-bedächtigen und dem Klerus abholden Sachsenherzog Heinrich den Mann, dessen das Reich bedarf. Das zweite Drama zeigt, wie König Heinrich die feindliche Wirklichkeit meistert und das Reich zu neuem Glanz erhebt, durch geduldiges Abwarten, scharfsichtige Benutzung der gegebenen Verhältnisse und des günstigen Augenblicks, bis dann dieser geschickte und humorvolle Löser aller Probleme in seinem genialen, frommen und doch dem Klerus unzugänglichen, stolzen und doch demütigen, männlichen und doch kindlichen Sohne Otto ein ihm unlösbares Rätsel und eine höhere Instanz findet, die er anerkennen muß. Beide Stücke sind als die ersten Teile eines fünfteiligen dramatischen Zyklus gedacht, der in dem Schicksal der sächsischen Kaiser das Aufsteigen eines kraftvollen Geschlechts bis zu den höchsten Leistungen und seinen mit innerer Notwendigkeit erfolgenden Niedergang vorführt. „König Konrad I." bedeutet in diesem Gesamtdrama die Exposition.)

Fünfter Akt

Hof in der königlichen Pfalz Weilburg im hessischen Franken; links mehr gegen rückwärts ein Flügel von ihr mit breitem Eingang, rückwärts links ein anderes zugehöriges Gebäude. Rechts schließt den Hof eine niedere Mauerbrüstung ab, über die hinaus man weit ins Land blickt. Rechts im Vordergrund eine alte Linde mit gelbem Laub, daran gelehnt eine Steinbank. Stiller Spätherbstvormittag. Schwere, brütende, langgezogene Wolken

am Horizont; darüber ein Stück blauen Himmels. Rückwärts mehr gegen links und links ganz rückwärts Ausgänge. Bischof Udalfrid (noch jung) und der königliche Kaplan Wolvin, ein älterer Geistlicher, kommen von links rückwärts an den Eingangsstufen entlang in den Vordergrund links, in gedämpftem Gespräche.

Udalfrid: Ich hörte, daß der König die weltlichen Großen Frankens hieher berief?

Wolvin (nickend): Sie sind schon hie, hochwürdigster Herr.

Udalfrid: Kennt Ihr den Zweck der Berufung?

Wolvin: Darüber sprach der König kein Wort; doch glauben wir alle, daß er Markgrafen Eberhard als dem Nächstberechtigten die Krone übergeben will — und der Markgraf scheint es selbst zu glauben.

Udalfrid: In der Tat?? Ich dachte, es wurde besser mit dem König, da er hie im Freien empfängt?

Wolvin: Ach nein — Hoffnung haben wir längst nicht mehr! rettungslos siecht er dahin an seiner Wunde. Schon gestern dachten wir alle, es gehe zu Ende. Heut will der Arzt noch einen letzten Versuch machen, das Unvermeidliche zu verzögern! Seit vielen Wochen war der König in die Krankenkammer gebannt — scharfer Regensturm tobte um die Mauern; jetzt, da die Luft mild geworden, jetzt soll er herausgetragen werden.

Udalfrid (erschüttert): Beklagenswerter Fürst! Rastlos umhergejagt von Nord nach Süd, von West nach Ost, solang er die Krone trägt, ohn Unterlaß tätig für das Reich, hochgesinnt, selbstlos, von edlem Feuer durchglüht wie keiner . . . und jetzt lohnt ihm ein kalter Pfeil aus Untertanenhand! Wie kam das in Bayern? Ihr wisset ja wohl das Einzelne —

Wolvin: Es kam, wie es einmal kommen mußte — hat er sich doch von je unbekümmert den Schützen ausgesetzt! Als er den Bayernherzog zur Rechenschaft zog und Regensburg belagerte, ritt er ganz allein gegen die Stadtmauer vor und rief hinauf: „Deutsche, schämt ihr euch nicht, wider den eigenen König Waffen zu tragen? Mein ist zuletzt der Sieg, wie in Schwaben, so hie und überall! Denn einigen muß und will ich das Reich — und ob Ströme Blutes noch fließen im Gottesgericht durch eure Schuld — ich lasse nicht ab, bis ich's vollbrachte! Euch aber trifft der Kirchenfluch, euch straft leiblicher und geistiger Tod, wo ihr nicht ungesäumt Speer und Bogen von euch werft und die Tore mir öffnet!“ — Kaum, daß er so gerufen mit mächtiger Stimme, schwirrten die Pfeile um ihn, und getroffen stürzt' er vom Rosse, daß man ihn für tot zurücktrug . . .

(Aus dem Eingang links treten zwei Diener, die nach der Steinbank rechts eilen und einige Decken und Teppiche über die Bank und vor sie auf die Erde breiten; es folgen vier Diener, die König Konrad in einer Sänfte gegen die Steinbank tragen. Neben der Sänfte her schreitet Graf Adalhard. Konrad sehr bleich, hohläugig und hinfällig. Udalfrid und Wolvin sind ganz in den Vordergrund links zurückgetreten.)

Zweiter Auftritt.

(Vorige. Konrad. Adalhard. Sechs Diener.)

Adalhard: Langsam! dort nach der Bank.

(Konrad wird an die Steinbank getragen; Adalhard will ihm beim Verlassen der Sänfte behilflich sein.)

Konrad (abwehrend und mühsam ohne Hilfe aussteigend): Lasset, Graf! Solang ich lebe, bleib ich ein Mann — wie ein Weib braucht ihr mich nicht zu pflegen. (Er sinkt schwer auf die Bank, den Rücken an den Lindenstamm gelehnt; sein Blick verliert sich im Blau.) Ah . . . der weite Himmel! Hie atmet sich's freier — hie will ich bleiben. Wann kam Landulf zurück?

Adalhard: Eben erst, gnädigster Herr.

Konrad: Und die andern Grafen — kamen sie auch?

Adalhard (zögernd): Schon gestern, Herr —

Konrad: Wo sind sie?

Adalhard: Bei Markgraf Eberhard — sie harren Eures Rufes.

Konrad (vor sich hinstarrend): Warum blieb Landulf so lange?

Adalhard (finster, fast heftig): Mußte sich schlagen mit wegelagerndem Raubgezücht — zuletzt noch hie in Franken selber!

Konrad: In Franken??

Adalhard: Hie im guten Franken! Ist ja kein friedlicher Zug mehr sicher, seit —

Konrad (in hartem Ton): Nun? vollendet!

Adalhard: Seit man von Euerm Siechtum weiß und das Land herrenlos glaubt.

Konrad: Graf Landulf soll kommen.

(Adalhard geht nach links rückwärts ab. Udalfrid eilt zu Konrad vor und beugt das Knie.)

Dritter Auftritt.

(Vorige, ohne Adalhard.)

Udalfrid (mit bebender Stimme): Mein Herr und König!!

Konrad: Ihr, Bischof Udalfrid? Ihr wollt mir wohl danken, weil ich Euch die Güter zusprach? Das sollt Ihr nicht — steht auf! Ich hab Euch nicht beschenkt: bestätigt nur hab ich, was recht und billig war.

Udalfrid: Und dennoch treibt mich die Dankbarkeit —

Konrad (schroff abwehrend): Nein! mir soll niemand danken!

Udalfrid: So lasset mich doch dem tiefen Schmerz Worte geben, daß Euch die Welt so schlecht gedankt, was Ihr in schier übermenschlicher Standhaftigkeit erstrebtet! dem heiligen Schmerz aller Gutgesinnten, daß Ihr zum Martyr werden mußtet — zum Martyr für den Willen Gottes!

Konrad (sieht ihn starr an, mit erhobener Stimme): Kennt Ihr den Willen Gottes, Bischof?

Udalfrid (steht verwirrt auf und tritt einen Schritt zurück): Hoher Herr . . .

Konrad: Ich bin nicht mehr sicher, daß ich ihn kenne — seit er mich niederwarf vor Regensburg. Besser nun würd es mir dünken, das Reich stünd uns herrlich in Kraft, als daß man mich einen Martyr preist.

(Graf Adalhard tritt mit Graf Landulf von links rückwärts auf; ersterer bleibt links gegen rückwärts stehen, letzterer tritt vor den König und beugt das Knie.)

Vierter Auftritt.

(Vorige. Adalhard. Landulf. Später ein Diener.)

Landulf: Mein König —

Konrad: Euern Bericht — und ohne Rückhalt! Wie fandet Ihr Schwaben?

Landulf: In neuem Aufstand, Herr! Der wilde junge Burkhard, Sohn jenes Empörers, den schon König Ludwig verbannte, kam ins Land — alle Macht hat er an sich gerissen, sobald unser Rückzug aus Bayern bekannt wurde, alles Volk, sonder Scheu vor Euch oder dem Bannfluch, jubelt ihm zu und bedrängt die Kirchenherrn, schlimmer als je!

Konrad: Und Bayern selbst?

Landulf: Das schwelgt in Uebermut, wie sein Herzog, und feiert den angeblichen „Sieg", den Eure Verwundung ihm gebracht, in tollem Taumel, als gält es ein Vernichtungsfest über die Ungern! Die aber sind auch wieder eingebrochen, dreimal stärker als je, die letzte Schlappe zu rächen — in vier gewaltigen Schwärmen zugleich dringen sie vor, an der Donau und im Südgau! was Waffen trägt in Bayern und Schwaben, weicht ihnen schimpflich aus, hält sich abseits in Burgen und Lagern, zecht und lärmt im Rausch des Aufruhrs, derweilen das Landvolk, wehrlos preisgegeben, dem Grimm der gelben Teufel zum Opfer fällt!

Konrad (zu Udalfrid): Hört Ihr, Bischof? Denkt Ihr, das sei der Wille Gottes?? — Weiter, Graf — weiter! vollendets nur . . . sagt das Letzte! Der schlaue Sachsenherzog ersah seinen Vorteil — wär er nicht ein Tor, wenn er die günstigste Zeit versäumte?? Jetzt führt er aus, was er durch Jahre bedächtig vorbereitet: die Grenze überschritt er mit seinem ganzen Heerbann . . . Unterwerfung fordert er von den Franken!!

Landulf (verwirrt): Herr . . .

Konrad (ehe Landulf fortfahren kann): Beschöniget nichts! sagt nur das Eine: er ist in Franken!

Landulf: Gott sei's gedankt, Herr, daß ich nicht auch dies noch melden muß! Der Herzog blieb in seinem Lande, wie bisher.

Konrad: Wisset Ihr das sicher??

Landulf: Ich nahm meinen Auftrag nicht leicht, Herr — auch dort zog ich genaueste Kundschaft ein. Der Herzog sitzt ruhig auf der Sachsenburg, und scheint nicht weiter an Eroberung zu denken. Noch mehr erfuhr ich, was schier befremdlich klingt: die Spottlieder auf Markgraf Eberhards Niederlage, die das Volk an der Grenze sang, hat er bei Kerkerstrafe verboten —

Konrad: Das tat er?

(Lebhafte Bewegung bei den Uebrigen.)

Landulf: Ich kann's verbürgen, Herr!

Konrad (nach einer Pause, tief in sich verloren): Wie sagt' er doch damals, der Sachse? „Ich kann's nicht glauben, daß Ihr das vollbringen könnt." Hat er nicht Recht behalten in allem? War er nicht allein der Besonnene — damals und immer? ist er's nicht auch jetzt?? — Wenn er nun an meiner Stelle . . . was denk ich da? wohin verlier ich mich?? der Feind der Kirche, der Reichsrebell . . .

(Bei Adalhard links gegen rückwärts ist während des Letzten ein Diener von links rückwärts her aufgetreten, dem Grafen flüsternd eine Meldung machend, und geht jetzt wieder nach links rückwärts ab.)

Adalhard (weiter nach vorne kommend): Vergebt, mein König! Bischof Salomo ist angelangt, und wünscht Euch allein zu sprechen.

Konrad (sich aufrichtend, freudig und lebhaft): Salomo? Er kommt

zu rechter Zeit! Sagt dem hochwürdigsten Herrn, daß ich ihn sehnlich erwarte!

(Adalhard geht mit Landulf und Wolvin nach links rückwärts ab, nachdem sie sich gegen den König verneigt, die sechs Diener folgen, dann Udalfrid, der sich gleichfalls verneigt, in kurzem Abstand. Sowie erstere verschwunden sind, tritt von links rückwärts Bischof Salomo auf, Udalfrid entgegen. Udalfrid geht mit höflicher Verbeugung an ihm vorüber, die Salomo, kaum dankend, mit einem stolzen Blick erwidert. Udalfrid ab. Salomo bleibt stehen, sieht ihm mit zusammengepreßten Lippen nach, nickt und lacht kurz auf; dann wendet er sich schroff und kommt sehr langsam, mit finsterem Antlitz gegen den König vor.)

Fünfter Auftritt.

(Konrad. Salomo. Später Adalhard.)

Konrad: Endlich, teuerster Bruder — endlich kommt Ihr! und in einer Stunde, da ich mehr als je Eures Zuspruchs bedarf — da schon mein ganzes Sinnen sich verwirren wollte . . . warum ließet Ihr mich so lang Eurer entbehren? Schon dacht ich im Leben Euch nimmer zu sehn!

Salomo (ist mehrere Schritte vor Konrad stehen geblieben; gesenkten Blicks und in hartem Ton): Es steht schlecht um Euch, hört ich — so schlecht wie um Deutschland.

Konrad: Schlecht genug um beide! Aber dürfen wir verzagen, Salomo? Haben wir nicht das Beste gewollt? Jetzt, da Ihr wieder vor mir steht in ungebrochener Kraft — jetzt hoff ich wieder, jetzt weiß ich: trotz allem muß es gelingen, das Reich noch aufzurichten! Und fahr ich selber dahin, eh ich's geschaut — was liegt an mir?

Salomo (regungslos in derselben Stellung verharrend, bitter und scharf): An Euch lag alles, Herr — und Ihr habt wahrlich alles getan, daß der stolze Bau, der Euch anvertraut war, zusammenbricht sonder Halt und Hoffnung!

Konrad: Wie? Ihr — Ihr sagt mir das??

Salomo: Verschlossen hab ich Unmut und Groll, all die Jahre hindurch, wenn ich sehen mußte, wie verkehrt Euer Handeln war — wie Ihr's in Lotharingien verdarbet von Anbeginn, in Sachsen auf den Markgrafen bautet, schwäbische und bayrische Hoffart durch eine unsinnige Heirat zu brechen dachtet, statt mich zu rechter Zeit vor unerhörter Schmach zu wahren! wie Ihr dann das weise Urteil der Synode in blinder Leidenschaft verbessertet, daß nun die Schwaben sich im Rechte wähnen und in ihrer Tollheit einem Freibeuter gehorchen — wie Ihr den bayrischen Gesandten an Leib und Leben kränktet wider jeden Völkerbrauch! Zu all dem hab ich geschwiegen — denn ich hielt Euch für meinen Freund!

Konrad: Ihr hieltet — hieltet mich . . .

Salomo: Ja — so töricht war ich selber! Jetzt aber, da Ihr vor Regensburg auch noch Gott versuchtet in frevelnder Vermessenheit, statt als kluger Mann Eure Waffenmacht zu brauchen — jetzt, da Ihr mir den Beweis gabt, daß ich Euch nicht mehr gegolten als dieser oder jener . . . jetzt, da alles verloren ist durch Euer Verschulden: jetzt sollt Ihr hören, daß ich von je keinen Anteil hatte an Euerm Tun als Nachsicht und Langmut, und daß ich Euerm Undank gegenüber nichts mehr fühle als herzliche Verachtung!

Konrad (auffahrend): Salomo! Wär ich Euch nicht jetzt noch dankbar, und mein Schmerz nicht größer als meine Empörung ... Euren Schmähungen gäbe der König die Antwort! Womit tat ich Euch zu nahe?

Salomo: Das wollt Ihr nicht wissen? Ging er nicht eben erst von Euch, der Eichstädter Bischof? Muß ich es Euch erzählen, wie Ihr Euerm vielgeliebten Udalfrid die Güter an der bayrischen Grenze zuspracht?

Konrad: Und darum zürnet Ihr? Nach Gerechtigkeit entschied ich, wie immer — die Güter liegen seinem Bistum zunächst, weit näher als dem Euren!

Salomo: Ich aber stand Euch weit näher als er, der jüngste unter den Bischöfen, der noch nichts getan, als daß er von Eurer Gunst lebte! Handeltet Ihr wie ein Freund, so dachtet Ihr an mich!

Konrad: Und das Recht?? Habt Ihr mir nicht selbst oft gesagt, daß alle Vergabungen an die Kirche nur Wert besitzen als Werke der Gerechtigkeit?

Salomo: Gerechtigkeit?? Redet Ihr von Gerechtigkeit, nachdem Ihr das Reich zugrunde gerichtet? Träumet Ihr Euch noch immer an Gottes Stelle, jetzt, da Ihr mehr Schaden verübtet, als zehn Empörer zustande brächten? Nichts konntet Ihr mehr, als Euch mir dankbar erweisen — aber auch dazu wart Ihr nicht fähig, in Eurem Dünkel, Eurer kalten Eitelkeit!

Konrad: Pfui ... pfui! (Er richtet sich auf und weist mit flammenden Augen nach links rückwärts.) Geht mir aus den Augen!

Salomo: So schnell? Nein, König Konrad — dies wahre Antlitz Eurer „Freundschaft" will ich mir noch sattsam betrachten, nach der jahrelangen Lüge! Und sagen will ich's allen Bischöfen im Reich, auch Euerm geliebten Udalfrid, wessen ein Kirchenherr sich zu versehen hat von Fürstenfreundschaft!

(Adalhard wird links rückwärts sichtbar.)

Konrad: Graf Adalhard! (Adalhard tritt gegen den König vor.) Führt den Herrn Bischof hinaus! ich habe nichts mehr mit ihm zu reden.

Salomo: Bemüht Euch nicht, Graf — ich weiß den Weg: mein Gedächtnis ist gut! Was ich dem König noch sagen gewollt, hat er gehört — sonst hab auch ich hie nichts mehr zu schaffen.

(Er geht in stolzer Haltung nach links rückwärts ab.)

Konrad (in großer Erregung, zu Adalhard): Bringt mir Kron' und Szepter! heißet die fränkischen Herr'n und meinen Bruder kommen! (Adalhard nach links rückwärts ab.) Kannt' ich nie Deinen Willen, Gott ... jetzt kenn' ich ihn!

(Von links rückwärts tritt Eberhard auf, erregt zu dem König voreilend, gefolgt von Wolvin, Landulf und anderen weltlichen fränkischen Großen, die allmählich während des Folgenden anlangen.)

Sechster Auftritt.

(Konrad. Eberhard. Wolvin. Landulf. Später eine Anzahl fränkischer Großen. Zuletzt Adalhard.)

Eberhard: Konrad! Was hast du beschlossen?? Willst du mir wirklich schon jetzt ...

Konrad (hastig): Deine Hand, Eberhard! (Er sieht ihm, seine Hand haltend, in die Augen; erleichtert.) Nein — du bist treu.

Eberhard (verständnislos): Salomo ging eben von dir ... was brachte er? Magst du mir zürnen — dennoch bitt ich dich: trau auch ihm nicht in allem! glaube mir: niemanden haben wir mehr, als uns selber!

Konrad: Ich weiß ... der Bischof war mir ein falscher Freund.

Eberhard (ergriffen): Konrad ... was geschah??

Konrad: Du, er und Kunigunde — ihr wart mir die nächsten ... mit euch wollt ich's vollbringen. Sie haben mich beide verlassen ... du bist der Letzte. Nichts mehr ist übrig als dein und mein Gewissen vor dem ewigen Gott! Wenn auch das zu Schanden würde ...

Eberhard: Bruder ... wie soll ich dich verstehn??

Konrad: Höre jetzt ruhig zu, und sei stark, zu tun, was ich von dir erwarte. Es ist hart und schwer, für dich und mich — aber wir sind Männer, Eberhard! Ein Mann mag wenig vollbringen: aber ein Mann kann alles ertragen.

Eberhard (starrt ihn verständnislos an): Alles ertragen??

(Die fränkischen Großen haben sich alle versammelt, im Halbkreis um den König; Adalhard tritt jetzt als letzter von links rückwärts auf, Krone und Szepter auf einem Sammetkissen tragend; er bietet sie Konrad dar, der sie auf seinem Schoße niederlegt.)

Konrad (sich mühsam aufrichtend und im Kreise umherblickend): Ich dank Euch, Herrn, daß ihr meinem Rufe folgtet. Nicht Frankens halber seid ihr versammelt, das dachtet ihr wohl schon selbst — Deutschland gilt es, dessen letzte Stütze ihr seid. Einheit und Größe wollt ich ihm geben; es ist mir nicht gelungen — tief und schwer liegt es darnieder. Darum, ehe die letzte Not mich antritt, will ich dafür sorgen, daß es nicht gänzlich verloren gehe, daß man nicht sage dereinst: ein Franke war's, der das Reich für immer zernichtet.

Adalhard und Landulf (mit abwehrender Gebärde, wie auch die Uebrigen): Gnädigster Herr ...

Konrad: Sprecht nicht dawider! Wer zu sterben kommt, der sieht klar. Und nun frag ich euch und in euch all meine Franken: werdet ihr meinem Bruder, dem Markgrafen Eberhard, Gehorsam und Folge leisten unbedingt und jederzeit wie mir selbst? Seid ihr deß willens, so schwört es mir zu!

Adalhard, Landulf und die übrigen fränkischen Großen: Wir schwören!

Konrad (gen Himmel weisend): Der Ewige hat euch gehört! Und nun sag ich dir, Eberhard: nimm Kron' und Szepter, und bringe sie dem einen Mann, der Macht und Klugheit hat, das Reich zu retten — dem Herzog der Sachsen!

Eberhard (aufschreiend): Bruder!!

Adalhard, Landulf und die übrigen fränkischen Großen (gleichzeitig): Dem Sachsenherzog??

Konrad: Ich bitte dich darum, Eberhard! Es ist meine letzte Bitte.

Eberhard (außer sich): Dem Sachsen?? Der uns in den Staub geworfen? Niemals!! Haha! dem Sachsen?!

Konrad: Laßt mich allein mit dem Markgrafen!

Wolvin (an den König herantretend, besorgt und erregt): Herr — Ihr seid so blaß geworden! wollt Ihr nicht später —

Konrad: Geh nur, Wolvin, jetzt kämpf ich meinen letzten Kampf um das Reich — so lange muß ich noch leben.

(Adalhard, Landulf, die übrigen fränkischen Großen und Wolvin nach rückwärts ab.)

Siebenter Auftritt.

(Konrad. Eberhard.)

Konrad (in weicherem Ton, Eberhard die Hände entgegenstreckend): Komm zu mir, Eberhard. (Eberhard, finster vor sich hinstarrend, kommt langsam näher.) Nicht so! Du hast keinen Grund zur Bitterkeit. Ich fühl' mich dir so nahe, so eng verbunden — ja enger noch als je! Nur weil du mir teurer bist als alle, nur darum verlang ich so viel von dir.

Eberhard (stöhnend): Bruder . . .

Konrad: Sieh auf mich, Eberhard! Was bin ich nun? Ein Gebrochener, hinsterbend in Unglück und Schmach, vom Schicksal zertreten, zerrissen von innerer Pein, daß ich's nicht vermochte, was ich ersehnt mit aller Kraft der heißen Seele! Du, Bruder, bist wie ich geschaffen, ich weiß es — nur daß dir das Herz noch heftiger schlägt! Willst du, sollst du elend werden, wie ich?

Eberhard: Und darum lieber die Schande? Ich dem Sachsen auch noch die Krone bringen?? Ich selber??

Konrad (herb): Es ist, wie es ist! Er ist der Einzige, der sie verteidigen und erhöhen kann: und du bist der Eine, der sie ihm bringen muß. Sich selbst bezwingen, ist Ehre, nicht Schande. Und wär es selbst Schande: sollen Hunderttausende leiden durch dich, wie sie durch mich gelitten?

Eberhard: Müssen sie das? muß mich das Unheil verfolgen, wie dich??

Konrad: Kannst du anders sein, als ich gewesen? Kannst du nüchtern Maß halten, wenn das Höchste auf dem Spiele steht? Kannst du fein erwägen, wo dich der heilige Zorn entflammt wider das Gemeine? Kannst du dich zähe gedulden, wo dir der Geist gebietet, dahinzustürmen? Das kannst du noch minder als ich!

Eberhard (wildleidenschaftlich): Hatten wir nicht Recht, Bruder? Hatten wir nicht Recht??

Konrad: Wir hatten Recht, ja — aber nicht für das Reich. Das braucht einen Herrscher von anderer Sinnesart.

Eberhard: Herrlich! herrlich . . . und das ist der tückische Sachse! Kron' und Szepter leg ich ihm ehrfurchtsvoll zu Füßen — und er? Verhöhnen wird er mich zum Danke!

Konrad: Und wer verhöhnt mich in diesem Augenblick?? (Eberhard sieht zu Boden.) Glaube mir: er wird nicht lachen. Er wird fühlen, daß wir einen Sieg gewannen, den er nie gewinnen könnte — und er wird uns achten lernen. Du bringst ihm die Krone! versprich es mir.

Eberhard (in heftigstem innerem Kampfe): Konrad!!

Konrad: Versprich es, Eberhard! (mit letzter Anstrengung sich aufrichtend.) Willst du mir auch noch das Scheiden zur Qual machen? willst du unser Geschlecht brandmarken für alle Zeiten, das Reich in den sicheren Untergang führen, unser Frankenvolk und dich selbst nutzlos ver-

derben, nur um deines Stolzes willen? Sieh her, wie mir der Tod vergiftend durch die Adern schleicht — so viel ist Menschenstolz wert!

Eberhard: Bruder . . .

Konrad: Die Kraft verläßt mich — mir bleibt nicht lange mehr Zeit! soll denn mein letzter Gedanke sein, daß auch du, auch du zu niedrig gewesen —

Eberhard (sich erschüttert bei ihm niederwerfend und seine Hand ergreifend): Bruder!!

Konrad: Versprich es mir . . .

Eberhard: Ich verspreche! Ich — verspreche.

Konrad (mit erleichtertem Seufzer): Dank! Komm — laß dich küssen . . . (Er umschlingt den Nacken Eberhards mit beiden Armen, beugt sich zu dem Knienden herab und küßt ihn auf die Stirne.) — jetzt bist du ganz mein Bruder. (Er richtet sich wieder auf; mühsam und schwer atmend.) Nimm — eile! die Zeit drängt . . . keine Stunde mehr darfst du säumen.

Eberhard (aufstehend, zögernd): Kann ich dich so —

Konrad: Denk nicht an mich: denk an das Reich, und eile zu ihm . . . (er reicht ihm drängend Krone und Szepter.) leb wohl!

Eberhard (Krone und Szepter ergreifend, mit bebender Stimme, sich losreißend): Leb wohl!!

(Er geht gesenkten Haupts mit Krone und Szepter in den Händen hastig nach rückwärts ab. Konrad lehnt, ihm nachblickend, sein Haupt an den Stamm der Linde zurück; sein Auge schweift seherhaft ins Weite.)

Konrad (vor sich hin): Dort — ich seh ihn, den Sachsen . . . er ist verwundert — aber er spottet nicht. Er steht bewegt — er ist ein Mensch, wie auch ich nur ein Mensch gewesen. Und hinter ihm aufgerichtet, höher als er, der Leuchtende, der Stille mit den großen Augen . . . (in tiefster Ergriffenheit) o mein Gott! Dein Wille geschieht.

(Sein Haupt sinkt schwer auf die Brust; er regt sich nicht mehr. Ein Windstoß durchrauscht den Lindenwipfel, ein paar gelbe Blätter lösen sich von den Zweigen und wehen über die Leiche hinweg. Von rückwärts tritt hastig der alte Wolvin auf, von Adalhard, Landulf und den übrigen fränkischen Großen gefolgt.)

Achter und letzter Auftritt.

(Konrad. Wolvin. Adalhard. Landulf. Die übrigen fränkischen Großen.)

Adalhard (zu Wolvin, der zögernd an die Bank geeilt ist und sich über die Leiche Konrads beugt, erregt, halblaut): Wolvin — was ist?

Landulf (ebenso): Was ist dem König??

Wolvin (erschüttert an der Bank niederknieend, mit zitternder Stimme, laut): Oremus pro Chuonrado piissimo rege defuncto.

(Adalhard, Landulf und die übrigen fränkischen Großen beugen gleichfalls das Knie, gegen rückwärts im Halbkreise, und senken in betender Haltung das Haupt, während)

der Vorhang fällt.

Aus „König Heinrich I.“

Erster Akt, vierzehnter Auftritt.

Halle auf der Burg Werla am Harze. Rückwärts Fensterbogen, links vorne Ausgang. König Heinrich steht links gegen rückwärts, bei ihm Graf Siegfried, weiter gegen rechts Graf Bernhard.

Heinrich (bedächtig, mit heimlicher Ironie): So sind sie wahrlich geschlagen, die Ungern?

Siegfried (mit erregter Lebhaftigkeit): Durch Graf Wichmanns Klugheit und seines jungen Bruders tapfern Arm! Mit ehernem Ring umschlossen sie die stärkste Rotte, Roß und Mann stachen sie nieder — keiner entkam! Das sahen die Andern von ferne, und stoben dahin in wildem Schreck! Bald wohl kommen die Grafen selber, den Sieg Euch zu künden!

Heinrich: Von Thietmar wißt Ihr noch nichts?

Siegfried: Nichts, Herr — aber nutzen wir itzt in Eile den Sieg mit all unsrer Macht, so werfen wir sie für immer darnieder, wir Sachsen allein ... unser dann ist der Ruhm vor allen Stämmen!!

Heinrich (immer ruhig und in nachdenklichem Ton): Und Lothringen, meint Ihr, mag warten, bis wir hie fertig geworden?

Siegfried: Das wird nit lange währen!

Bernhard (in heftiger Erregung wie Siegfried, jetzt näher herzutretend): Gebt den Befehl, Herr! Itzt oder nie! All unsre Mannen brennen darauf!!

Heinrich: Erst muß ich Thietmar hören.

Siegfried: Wissen wir, wann er wiederkehrt? Drei Knechte nur sind mit ihm — sperrten ihm die Ungern den Heimweg, mag er noch Tage brauchen, bis er zur Burg sich zurückgefunden! Feuerschein lodert rundum von den Dörfern — sollen wir's dulden, daß die gierigen Teufel von neuem ganz Sachsen verheeren?? Ihre Zahl ist geringer als sonst ... zertreten können wir all das Gezücht, wann wir's ungesäumt itzt in die Enge treiben!

Bernhard (drängend): Gebt den Befehl, Herr! wir bitten Euch... gebt den Befehl!!

Thietmar (außen links, noch unsichtbar): Wo ist der König??

Ein sächsischer Krieger (mit Thietmar am Eingange links vorne auftauchend): Hie in der Halle — (Bleibt am Eingang stehen.)

Fünfzehnter Auftritt.

(Vorige. Thietmar. Der sächsische Krieger.)

Heinrich (sich wendend): Wer kommt da? — Thietmar! (Er tritt Thietmar entgegen.)

Siegfried und Bernhard (lebhaft): Heilô Thietmar!!

Heinrich: Nun? Was hast du erkundet?

Thietmar (lebhaft, aber nicht bedrückt): Mehr als mir lieb ist! Was wir hie zu spüren bekamen, war erst die Vorhut — schon einen Tagmarsch weiter gen Aufgang nahn sich noch Horden genug ... sie teilten sich mehr als je, daß wir sie nirgend zu fassen bekämen! Aber diesmal sollen sie's dennoch büßen! Die ersten sind schon verjagt oder erschlagen durch Billung und Wichmann — für den Rest, Herr, lasset uns Andere sorgen!! Gen Mitternacht, keine drei Meilen von hie, hat Graf Elbert die Seinen

gesammelt in sicherer Schlucht: und gen Mittag, nit viel weiter, der tapfere Ansfrid seine Schar im Waldesdickicht — zieht Ihr die beiden durch schnelle Boten heran, und etwan auch Herzogen Eberhard, der die Franken schon aufgeboten zur Lothringer Heerfahrt —

Bernhard (leidenschaftlich): Nit die Franken! wir Sachsen allein, und sonder Verzug!!

Siegfried und Thietmar (ebenso): Ja, Herr! Gebt den Befehl!!

Heinrich: Ei, alter Thietmar — auch du so hitzig? Ich will Euch sagen, Herrn, was wir beginnen. Ruhig bleiben wir hie auf Werla: ruhig warten wir, bis wir auch können, was wir wollen.

Siegfried und Bernhard (in heftiger Enttäuschung): Wie, Herr??

Thietmar (überrascht): Herr . . .

Heinrich: Han die Grafen und Mannen ringsum gut sich geborgen, wie wir sicher hie in den starken Mauern der Pfalz — nun, so besser! niemanden mehr geb ich sonder Not dem Pfeil der Ungern preis! jeden wehrhaften Mann spar ich auf reifere Zeit, da ich ihn brauche. Wußt ich um Wichmanns und Billungs keck Beginnen, hätt ich's auch ihnen vielleicht untersagt — (Bewegung bei den Grafen.) ei ja, ihr Herrn, das hätt ich gar wohl! Der Jammer im Land geht mir so nahe wie euch — aber will ich helfen, muß ich mich selber zwingen. Was vermögen wir heut, schier alle zu Fuß, in schwerem Eisen? Die Rachlust kühlen an einem Schwarm, derweil zehn andre so grimmiger sengen und morden? Wie wollt Ihr all unser wehrlos Volk schützen vor greulicher Wiedervergeltung? Solang wir nit der ganzen Plage gewachsen sind, solang vergeuden wir Mut und Kraft in eitel unnützem Zorn. (Die drei Grafen sehen in finsterer Verdrossenheit zu Boden. Lauter Hornruf hinter der Szene.) Das war der Turmwächter! Wagen sie doch einen Ansturm wider die Feste? Sieh nach, Thietmar. (Thietmar in unmutiger Haltung nach links ab.)

Bernhard (ist an eine der Fensteröffnungen rückwärts geeilt und späht hinaus; lebhaft): Siegfried — kommt schnell! (Siegfried tritt an seine Seite.) Sind das nit Sachsen??

Siegfried (lebhaft): Das sind Wichmanns und Billungs Mannen, wer sonst?? Seht Ihr? das Tor ist schon offen — die Ersten sind wohl schon herein! (Er wendet sich zu Heinrich, während Bernhard erregt an den Ausgang links eilt und hinausspäht.) Herr! wann Ihr die Grafen hörtet, bin ich gewiß — (Hinter der Szene links näherkommender Lärm und Jubelrufe.)

Heinrich: Meint ihr, ich flunkere bloß und schwatze, daß mich ein Zufall belehren könnte? Was ich gesagt, hat guten Grund. (Da auch Siegfried nun an den Ausgang links entgegeneilen will.) Hieher, Grafen — an meine Seite! hört Ihr, Bernhard? Und ruhig Blut!

(Siegfried und Bernhard treten neben Heinrich in den Hintergrund links. Von links treten in raschem Schritt auf Wichmann: etwa dreißig Jahre alt, dunkelbraunes Haupthaar und Vollbart, scharfgeschnittener Kopf, und Billung: kräftig gewachsener bartloser junger Mann mit flachsblonden Locken; beide vom Kampfe bestaubt und erhitzt, das bloße Schwert in der Hand. Hinter ihnen folgt Thietmar, nach ihm führen zwei stämmige Sachsenkrieger den gefangenen Ungarnhäuptling Bultzu in Fesseln herein. Sächsische Mannen drängen jubelnd nach und füllen die Szene links.)

Sechzehnter Auftritt.

(Vorige. Wichmann. Billung. Bultzu. Sächsische Krieger.)

Die sächsischen Krieger: Sieg! Sieg!

Wichmann (den König mit dem blanken Schwerte grüßend, mit blitzenden Augen): Glück und Segen König Heinrich!!

Billung: Und Tod den Ungern!!

Alle Grafen und Krieger: Tod den Ungern! Heilô König Heinrich! Heil Wichmann und Billung!!

Heinrich (in trockenem Ton): Ich dank euch die rasche Tat, Herrn — aber danket auch ihr euerm Glück, daß sie gelang. Wie teuer mußtet ihr sie bezahlen?

Wichmann (ernüchtert, kaum seinen Unmut verbergend): Zwei von den Unsern fielen — alle sonst bringen wir in die Burg zurück.

Die Grafen und Mannen: Glück und Segen Wichmann und Billung!!

Billung: Aber die Hunde, die schielenden Teufel, die tischten wir alle den Raben auf — alle, bis auf den Einen! (Er tritt zur Seite, dem König den Blick auf Bultzu freigebend, der bisher von ihm verdeckt gestanden.)

Die Grafen und Mannen: Tod den Ungern! Heilô Graf Billung!!

Heinrich (einen Schritt näher tretend): Und warum schontet ihr diesen allein?

Billung: Mitten im Mordgewühl stieß ich auf ihn, zerschlug ihm den Bogen und wollt ihm den Schädel zerspellen — da sah ich sein reicher Gewand, den hohen Haarbusch, das Goldbehäng und die vielen Ringe! irgend von Rang mag er sein! drum fing ich ihn lebend und ließ ihn fesseln: gut Lösegeld ist er wohl wert — Euch schenk ich ihn, Herr!

Die Grafen und Mannen: Heilô Graf Billung!!

Heinrich (verändert wie durch einen plötzlichen Gedanken, tritt mit raschem Schritt an den Ungarn heran und mustert ihn von oben bis unten): Ei ja — mit dem besseren Rang habt Ihr wohl Recht. Ich dank Euch, Graf! Verwahr ihn mir gut, Thietmar! du bürgst mir, daß er uns nit entkommt — wer weiß, wie wir ihn brauchen können.

(Thietmar ist vorgetreten und will eben mit dem Gefangenen und den Kriegern, die ihn führen, abgehen, da ertönt hinter der Szene ein neuer Hornruf.)

Thietmar (innehaltend): Der Wächter, Herr!

Die übrigen Grafen und die Krieger (befremdet, durcheinander): Was soll's? Kommen sie dennoch?

Wichmann (ist mit Billung, Siegfried und Bernhard an die Fensteröffnungen rückwärts geeilt): Wahrlich — dort! seht Ihr? Ein Haufen Ungern!

Billung, Siegfried und Bernhard: Ja, wahrlich!!

Wichmann: Kaum einen Bogenschuß von der Burg — aber reglos stille halten sie, als ob sie auf etwas harren wollten . . .

Billung: Und da weiter, da warten noch mehr — an die hundert Rosse schätz ich sie!

Siegfried: Was wollen sie doch??

Heinrich (ist herangetreten): Laßt sehn!

(Die Grafen machen ihm Platz, er will an eine der Fensteröffnungen treten. In diesem Augenblick eilt der sächsische Krieger von links herein und zu ihm heran.)

Siebzehnter Auftritt.

(Vorige. Der sächsische Krieger.)

Der sächsische Krieger (erregt): Herr!

Heinrich (sich wendend): Was ist?

Der sächsische Krieger: Drei Ungern kamen ans Tor, mit Friedensgebärden — unterhandeln wollen sie, wofern Ihr, Herr, ihnen Leibessicherheit und freie Rückkehr eidlich gelobt ... (Heftige Bewegung unter den Grafen und Kriegern.)

Heinrich: Gut! Ich will sie hören —

Siegfried, Wichmann, Billung und Thietmar (aufs höchste erregt): Wie??

Heinrich (ruhig und nachdrücklich gegen den Krieger fortfahrend) Leibessicherheit und freie Rückkehr schwör ich ihnen zu — (Er hat die Schwurfinger erhoben) sag ihnen das, und führ sie herauf, mit verbundenen Augen! Trag Sorge, daß das Tor gleich wieder geschlossen wird.

(Der Krieger nach links ab. Unter den Grafen und Kriegern ist die Erregung stürmisch angewachsen.)

Die Grafen und Krieger (durcheinander): Unterhandeln?? Mit dem König unterhandeln wollen sie??

Billung: Worauf können sie denken, als auf irgend einen tückischen Anschlag? Sollen sie uns itzt die Frucht des Siegs wieder entreißen??

Alle übrigen Grafen und die Krieger: Das sollen sie nit! Tod den Ungern!!

Wichmann (gegen Heinrich vortretend): Traut ihnen nit, Herr! Dürft Ihr sie so an Euch heranlassen, die giftigen Nattern?? Stechen werden sie Euch, ob man sie dann auch zertritt!!

Heinrich: Unbesorgt, Graf! ich weiß mich zu wahren. Daß ich die Ungern höre, ist beschlossen und beschworen: meines Schwures gedenket alle! Keiner soll itzt sie kränken oder beschimpfen!

(Erneute heftige Unruhe unter den Grafen und Kriegern. Der sächsische Krieger tritt wieder von links auf, die drei Ungarnhäuptlinge geleitend, die ganz ebenso geschmückt sind wie Bultzu; einer von ihnen trägt einen gefüllten kurzen Linnensack. Drei andere sächsische Krieger folgen und nehmen den Ungarn am Eingang die Binden von den Augen.)

Achtzehnter Auftritt.

(Vorige. Die drei Ungarnhäuptlinge. Drei sächsische Krieger.)

Der sächsische Krieger: Hie herein!

(Die drei Ungarnhäuptlinge treten ein, tauschen mit Bultzu, den ihre ersten Blicke suchen, lebhafte Gesten und verneigen sich dann mit leichtem, trotzigem Gruße gegen Heinrich.)

Billung (ergrimmt gegen sie vortretend): Grüßt ihr so den deutschen König?? Beugt das Knie!!

(Ergrimmte Unruhe unter allen Grafen.)

Heinrich (zu ihm sich wendend, heftig): Was gebot ich, Graf Billung? Zum letzten Male — lasset sie!

Einer der Ungarnhäuptlinge (zu Heinrich): Wir große Fürsten, wie du! wir (kopfschüttelnd) nicht knien.

Heinrich: Fürsten seid Ihr? (Er vergleicht mit raschem Blick Bultzu mit den drei Häuptlingen, in seinen Augen leuchtet es heimlich auf; trotzdem noch mißtrauisch) Wie viele solche Fürsten han die Ungern?

Der Ungarnhäuptling (wieder stolz den Kopf schüttelnd): Nicht andre! uns — (auf Bultzu deutend) und Bruder.

Heinrich (langsam und bedächtig): Dieser ist Euer Bruder? Und Euch und ihm gehorchen itzt alle Stämme der Ungern?? Darf ich dessen sicher sein? Schwört Ihr mir das bei Euern eigenen Göttern? Ich kenn Euch nit: Ihr möchtet Euch leicht bloß rühmen —

Der Ungarnhäuptling (seine Hände erhebend, eitel): Beim Schreckgott: Ungern keinem Andern gehorchen! keinem Andern! uns allein!

Heinrich (verändert, sich fast unterwürfig vor ihnen verneigend): Dann seid willkommen, edle Herrn, und vergebt den rauhen Empfang — Ihr saht: mein Wille war er nit! Ich bin hocherfreut, Euch von Angesicht zu schaun! (Heftige Bewegung unter den Grafen und Mannen.) Beliebt es den Fürsten, so setzen wir uns.

(Er weist mit einladender Handbewegung auf die Sitze links rückwärts.)

Der Ungarnhäuptling (rauh): Stehen besser! (Auf Bultzu deutend) Bruder bei euch — wollen zurück!

Heinrich (immer in bescheidenem, fast demütigem Ton): Euer fürstlicher Bruder, hohe Herrn, ist durch Waffenrecht unser Gefangener: meine Krieger würden mir zürnen, gäb ich ihn Euch ohne Lösung —

Der Ungarnhäuptling: Wollen nicht umsonst! Gold! (Der Häuptling, der den Sack trägt, tritt damit an seine Seite vor, er selbst schlägt das Linnen zurück und zeigt Heinrich den Inhalt: Gold und Geschmeide.) — Viel! Ist dein, wenn Bruder zurück!

Heinrich (immer in unterwürfigem und niedergeschlagenem Ton): Was könnte Gold uns frommen, hohe Herrn?? Zum Tod erschöpft ist mein Volk trotz dieses flüchtigen Kampfglücks — vernichtet sind seine Felder, verbrannt seine Dörfer, allenthalben droht Hunger und Krankheit! Elend verderben müssen wir alle, und Eure Scharen, das merket wohl! Eure Scharen mit uns: wann Ihr uns itzt nit längere Ruhezeit gönnt! Das allein ist's, große Fürsten, was ich als Lösung erbitte! Lasset uns Sachsen Frieden neun Jahre lang! Schlagt Ihr die Bitte mir ab, treibt Ihr mein Volk zur letzten Verzweiflung: dann wahrlich liegt es nimmer in meiner Macht, den Fürsten noch weiter vor dem Grimm meiner Krieger zu schützen! Schwört Ihr mir aber, Ihr vier Herrscher, bei all Euern eigenen Göttern, daß Ihr itzt sonder Verweilen aus unsern verwüsteten Landen weicht, und neun Jahre kein Unger auf sächsischem Boden sich blicken läßt: frei und heil dann sogleich soll Euer Bruder Euch folgen, ja reichen Gewinn sollt Ihr dann kampflos dazu noch han — denn beim großen Gott der Deutschen: Tribut dann will ich Euch zahlen in dieser Friedensfrist, Jahr für Jahr tausend Pfund Silber!

Die Grafen und Krieger (bei welchen während des Vorigen die entrüstete Erregung tumultuarisch angewachsen ist, jetzt in wildem Durch-

einanderrufen losbrechend): Tribut?? Tausend Pfund?? Wir den Ungern, Jahr für Jahr??

Heinrich (herrisch und laut sich gegen die Grafen und Krieger wendend): Stille gebiet ich!! Muß ich euch mahnen an euern Treuschwur zu Quedlinburg und zu Fritzlar?? Als Herzog und König gebiet ich euch: schweigt!

Siegfried (außer sich): Das ist —

Thietmar (ebenso): Wahrlich —

(Der Lärm ebbt zu dumpfem Grollen.)

Der Ungarnhäuptling (der sich lebhaft mit den beiden andern besprochen hat, sich Heinrich zuwendend): Du uns geschworen bei dein Gott — (mit seinen drei Brüdern die Hände erhebend) wir dir schwören bei unsern, bei Schreckgott, Rachgott und Blutgott: wenn Bruder jetzt frei mit uns, und du Tribut uns zahlen Jahr für Jahr tausend Pfund Silber, wir gleich fort, und neun Jahr kein ungrisch Mann in Sachsenland!

Heinrich: Eure Götter hörten den Eid, wie der unsre den meinen! Thietmar — befrei den Fürsten.

Thietmar (zögernd): Herr . . .

Heinrich (heftig): Gehorche! (Thietmar beißt die Zähne zusammen und löst Bulzu die Fesseln, mit heftigen Bewegungen. Heinrich winkt den sächsischen Kriegern, die mit den Ungarn gekommen sind.) — Gebt sicher Geleit zum Tor — mit Haupt und Leben haftet ihr mir dafür!

(Die vier Ungarnhäuptlinge verneigen sich leicht vor Heinrich und gehen in lebhaftem Gespräch nach links ab, von den fünf sächsischen Kriegern geleitet.)

Neunzehnter Auftritt.

(Vorige, ohne die Ungarnhäuptlinge und die fünf Sachsenkrieger.)

Heinrich (tritt erst an den Ausgang links und sieht den Abgehenden nach; dann wendet er sich zu den Grafen und Mannen, die jetzt in finsterem Schweigen mit gesenkten Köpfen halbabgewandt dastehen): Seid ihr nun stille, Herrn? Das freut mich. So besser werdet ihr itzt mich verstehn. (Sich hoch aufrichtend) Denn itzt kann und will ich auch euch und allem deutschen Volk einen gar kräftigen Schwur tun! (Er erhebt die Schwurhand; mit leidenschaftlichem Nachdruck) Nie mehr von diesem Tag sollen die Ungern uns plagen, wie sie bisher in unsern Marken gehaust! nie mehr nach dieser Friedensfrist in deutschem Land morden und brennen, rauben und schänden! Keine Beute mehr sollen sie finden, Tod und Schrecken nur soll sie erwarten, wann sie noch einmal den Ueberfall wagen, Tod und Vernichtung bis auf den letzten Mann — Sachsen und Franken, Schwaben und Bayern schwör ich das zu mit heiligem Eid! Denn wahrlich nit aus Verzagtheit, nit als der Feigheit traurigen Lohn nahm ich die Schmach des Vertrags auf mich: nur daß wir Sachsen die Ruhezeit nutzen und wacker bereiten, was Deutschland für immer von ihnen befreit! Harte Arbeit wird das brauchen, Jahre lang mit scharfem Bedacht: rastlos aber will ich mich mühn, alles zu schaffen, was uns nottut! Ueberall in Sachsenlanden sollen uns Burgen erstehn und feste Städte, mit Mauern und

Türmen, Schutz und Zuflucht dem wehrlosen Volk — zu raschen Reitern wandl ich den Heerbann der Sachsen, das Roß sollen sie tummeln lernen, so gut wie die Ungern! In all ihren eigenen Künsten sollt ihr sie schlagen — so schwör ich euch, so schwör ich als König dem ganzen Reiche! Ihr aber, Sachsen, die ich zum großen Werk ersah: zeigt euch würdig der Wahl — helft mir, daß wir es bald vollenden!

Die Grafen und Mannen (die erst in lebhafter Ueberraschung, dann in wachsender Begeisterung ihm gelauscht, jetzt stürmisch losbrechend, ihn jubelnd umringend und ihre Schwerter aneinanderschlagend): Heil den Sachsen!! Heilô König Heinrich!! Heilô!! Heilô!!

Der Vorhang fällt.

Schwedische Lyrik

Gumppenbergs Uebersetzungsbuch „Schwedische Lyrik" bringt diesen in Deutschland noch wenig bekannten Teil der nordischen Literatur in formtreuer Nachdichtung nahe: von dem Anakreontiker Bellmann († 1795) bis auf die Gegenwart. Wir teilen daraus die Uebertragung eines Gedichtes von Oscar Levertin (geb. 1861) mit.

Monika*

Monika, Mutter, die Blätter, sie fallen,
Scharf durch die Wiesen die Sense schallt,
Und vor des Winters eisigem Wallen
Fröstelt das Herz mir im welken Wald:
Schwer ist mein Haupt, gern ruht' ich mich aus —
Weit ist der dunkelnde Weg nach Haus.

Kauerst am Herde, schweigend zu knüpfen
Purpurnen Einschlag mit emsigem Fleiß:
Purpurn beflackern die Flammen im Hüpfen
Furchen der Wangen, das Haar so greis!
Hohl in der Herdglut sauset der Wind,
Wie du die Wolle webst für dein Kind.

Herbe geschlossen die Lippen, die matten,
Starrst du mit trüben Augen vor dich:
Schwerer und schwerer senken die Schatten
Ueber die schweigende Hütte sich . . .
Fahler glühen die Brände schon:
Ruhelos webst du dem irrenden Sohn.

Monika, Mutter! mit Ueberschwalle
Bot mir das Leben den bitteren Trank —
Männer und Weiber, sie quälen mich alle,
Küsse und Worte, sie machten mich krank!
Fern von des Lebens tollem Gefährt
Sehn' ich mich heim zum erlöschenden Herd:

* Die Mutter des Kirchenvaters Augustinus.

Fort von den Augen, die lächeln und trügen,
Heim zu der deinen verglimmendem Licht,
Niemandes Hand mehr in meine zu fügen,
Wär' es die deine, die welkende, nicht!
Nie mehr lockt mich ein and'rer Gesang
Als deines Webstuhls summender Klang.

Hoffnung und Glück, all' irdisches Sehnen
Hat sich zu Tode gelitten in mir:
Heim nun will ich, an dich mich zu lehnen,
Müd auf den Schemel gesunken bei dir,
Daß mir die Asche, vom Nachtwind bewegt,
Ihren Rauch an die Wange schlägt.

So will ich sitzen, während im Weben
Still sich vollendet Einschlag und Band;
Dunkel der Grund — er ist wie mein Leben,
Das deine Liebe als Einschlag durchwand:
Herzblut der Mutter, so stark und rot,
Einzige Wehr gegen Angst und Tod.

Monika, Mutter! des Frostes Pfeile
Morden das Grün, die Wiese wird kahl —
Sturmgelöst sinken die Blätter in Eile,
Tief zu vermodern in Wald und Tal.
Schwer ist mein Haupt, gern ruht' ich mich aus —
Weit ist der dunkelnde Weg nach Haus.

Oscar Levertin



Rundschau

Allgemeineres

Flugblätter für künstlerische Kultur

Wir sehen uns nach dem Herausgeber um. Er heißt Willy Leven, und ich weiß noch nichts von ihm. Um so mehr Anlaß, uns mit seiner Meinung über „Kulturgefühl" vertraut zu machen; sie findet sich im vierten Heft der bisher erschienenen vier Flugblätter (Stuttgart, Strecker & Schröder). Ich zitiere einige Leitworte: Das Mißverstehen der Kulturbedingungen ist die Wurzel aller Unkultur. Wir tasten nur. Das Leben ist des Lebens Lehrer. Vom kommenden Geschlecht. Das am Wege Liegende. Wir müssen erleben lernen, schauen lernen, um werten und gestalten zu können. Vom Theater und seinem Kulturwillen. Von der Kunst im Gasthause. Vom Anfange aller Kulturbetätigung. Ich betrachte die Wohnung als den Haupttakt jeder menschlichen Kulturbetätigung. Kultur auf Reisen. Kultur im Garten. Kultur in Berlin . . .

Kurzum: Kultur auf jeder Seite. Ich nehme es keinem Menschen übel, wenn er angesichts dieser Anpreisungen von allerhand dringend nötigen und nützlichen Kulturtaten denkt: zum Kuckuck mit all dieser Kultur, wenn sie zu weiter nichts dienen

soll, als empfindsamen Aestheten Gelegenheit zur Betätigung zu geben. Ich fürchte: das werden gerade jene bessergestellten Leute sein, die Lewen zu seinem Kulturideal bekehren will. Wir anderen, die wir in seinen Gedankengängen Schritt für Schritt auf wohlbekannte Wege und Ziele stoßen, verstehen ihn ja, verstehen und schätzen auch seine gute Meinung: mitzuhelfen am Ausbau, an der schönen Gestaltung all unserer Lebensformen. Aber wir unserseits haben das Aufgerütteltwerden ja nicht mehr nötig, weil wir selber helfen wollen, die Stumpfen aufzurütteln. Und für diese trifft Lewen, sozusagen ein Kulturtrompeter, den rechten Ton, fürchte ich, nicht. Er überzeugt, wenn es hoch kommt, Gesinnungsverwandte, und auch die nicht immer, weil sie am Ende nicht dran glauben, daß Darmstadt „die Geburtsstätte deutscher künstlerischer Kultur" sei; und was dergleichen Ueberschwänglichkeiten mehr sind.

An ihnen leidet auch die zweite Flugschrift von Willy O. Dreßler über die „Kultur der Feste". Man liest und liest, große schwere Worte wie Schönheit, Freude, Feierlichkeit. Liest von der Pflicht, dem „bisher unerreichten Vorbild der olympischen Spiele nachzueifern", stößt auf zwei Reformdamen in vorbildlich sein sollenden Festgewanden, auf den Kunstverein Pallas in altgermanischer Tracht, stößt außerdem aber auf sehr zweifelhaft anspruchsvolle „Festankündigungen" und dergleichen, entworfen vom Verfasser selbst. Dem Grundsatze, das eigene Licht nicht unter den Scheffel zu stellen, huldigt auch der nicht unbekannte Theaterbaumeister Karl Moritz in seiner Skizze „Vom modernen Theaterbau". So skizzenhaft sie ist — Martin Dülfers Name wird nicht einmal erwähnt — von den Theaterskizzen des Verfassers selbst, neben ausgeführten Bauten von ihm, teilt sie uns doch so viele wie möglich mit. Im übrigen geht er mit den Worten nüchterner um, bringt positive Angaben und Vorschläge, die mindestens lesenswert sind. Dann folgt Eulenberg mit einem forschen „Vademecum zur Theaterreform", und Felix Poppenberg mit einer dünnen Erörterung und Lobpreisung der „Neuen Szene", Reinhardts natürlich. Das Ganze heißt dann „Neue Theaterkultur", nicht mehr und nicht weniger. Das einzige gute und nützliche Heft scheint mir das von Paul Rée zu sein: „Habe ich den rechten Geschmack?" Eine kluge und klare Plauderei, die an die Probleme grade soweit rührt, wie es nötig ist, um zu zeigen, daß und wo ungefähr sie versteckt liegen.

Es ist ein Leiden, daß man solche Versuche der Bundesgenossenschaft an unsern Zielen so unsanft anlassen muß. Gern tu ich's gewiß nicht. Es liegt ja doch schließlich in unser aller Interesse, wenn die Masse der Trägen und Ermüdeten, der Bösen wie der Guten von möglichst vielen Seiten her berannt, bestürmt und aufgescheucht wird. Da sollte man's am Ende nicht so genau nehmen, nicht wahr? Ich denke doch. Denn wenn die Apostel nicht wissen, wohin mit der Freud, wie sollen es dann die Ungläubigen von ihnen lernen? Darum wünsche ich diesen Flugschriften zunächst, daß ihr Herausgeber selber nicht zuviel schreibt und die Themen so begrenzt, daß sich die Nachbarn nicht, wie es diesmal so oft geschieht, gegenseitig beständig ins Gehege — schreiben, muß man wohl sagen. Ich wünsche ihnen ferner, daß von den namhaften Mitarbeitern, die der Prospekt verheißt, die tüchtigsten so bald wie möglich auf dem Plan erscheinen, um den schlechten und zwiespältigen Eindruck dieses ersten etwas betäubenden Lärms

wieder gut zu machen. Vielleicht ist sich dann der Verlag auch darüber klar geworden, daß je 80 Pf. ein reichlich schwerer Preis für Flugschriften ist, ist befruchtend ins weite Land hinausflattern sollen.

E Kalkschmidt

Literatur

Ferdinand von Saar ist nun auch tot, und so weilt aus dem älteren Dichtergeschlechte, das einst ein Ruhm Oesterreichs war, nur noch Marie von Ebner-Eschenbach unter uns, die größte Dichterin allerdings, die seit Annette von Droste in deutscher Sprache geschrieben hat. Ueber Saar haben wir vor bald drei Jahren an dieser Stelle gesprochen, im ersten Oktoberheft 1903, wir haben damals auch Proben aus seinen Werken und sein Bildnis gebracht. Es war uns nicht möglich, sein Schaffen so hoch zu stellen, wie viele tun, weil wir stets einen Abstand zwischen Wollen und Vollbringen bei ihm empfanden, der das von ihm Erdachte für den Genießenden nicht ganz zu einem Erleben werden ließ. Trotzdem verehrten auch wir in ihm einen unserer reinsten literarischen Künstler. Und außerdem verehrten wir in ihm einen unsrer feinsten Menschen. Die Zeit war gegen die zurückhaltende, mitunter ein wenig weiche, stimmungsvolle Kunst des Mannes, den man den österreichischen Storm genannt hat, in den letzten Jahrzehnten ungerecht, sie wandte sich von ihm einer Poeten-Jugend zu. Es ist ein Trost bei dem Wehmütigen dieses Schicksals, daß diese Jugend ihrerseits Saar stets zu schätzen gewußt hat, die Allgemeinheit wird ihm wieder näher treten, wenn ihr artistische Probleme wieder minder wichtig erscheinen werden, als die Teilnahme an Menschenschicksalen.

Neue „Ibsenbriefe", die den schweigsamen Norweger von einer andern Seite zeigen sollten, wurden bekanntlich kurz nach Ibsens Tode ziemlich laut angekündigt. Nun sind sie, zwölf an der Zahl, als Anhang zu der Studie von Georg Brandes in der Sammlung „Die Literatur" erschienen (Bard, Marquardt & Cie). Mein Eindruck ist leider: viel Lärm um nichts. Der sechzigjährige Dichter macht in Tirol die Bekanntschaft eines begeisterten jungen Mädchens. Ein kurzer Briefwechsel setzt die Bekanntschaft fort, wird aber sehr bald auf Ibsens Bitte eingestellt. Er sendet ihr sein Bildnis und schreibt drauf: „An die Maisonne eines Septemberlebens" — gewiß für den kargen alten Herrn ein sehr lebhaftes Wort. Er schreibt ihr zehn Jahre später: „Der Sommer in Gossensaß war der glücklichste, schönste in meinem ganzen Leben." Gewiß mehr als eine Höflichkeit. Möglich auch, sehr wahrscheinlich sogar, daß der „Baumeister Solneß" in diesem Erlebnis wurzelt. Aber irgend ein sehr neues Licht auf den Menschen Ibsen fällt aus diesen Briefen kaum. Irgendwelche tiefere Aufschlüsse erteilen sie nicht. Und so scheint sich's wieder mal um „Sensation" zu handeln und um Reklame für die Schrift von Brandes, die natürlich mit diesem Winde in den Segeln die Bewerber um mehrere Faden schlagen wird. Dabei ist sie aus den persönlichen Erinnerungen von Brandes ganz witzig belebt und faßlich geschrieben; wobei Brandes nicht versäumt, mitzuteilen, daß er als erster unter den europäischen Schriftstellern einen Essay über Ibsen veröffentlicht habe. Auch an einem Bildnisse von Brandes sowie der jungen Freundin Ibsens fehlt es nicht, neben Bildern des Dichters selbst. Man hätte wohl erwarten dürfen, daß Brandes als näherer Bekannter Ibsens etwas mehr Zurückhaltung zeigen würde.

E K

Shakespere-Literatur

Wenn ich in meiner Bibliothek die Gruppe „Shakespere" überfliege, erfaßt mich ein Bangen. Was steckt an Mutmaßungen in diesen Regalen! Und ich habe alle diese aufgestellten Probleme und ihre verschiedenen Lösungen einmal durchgearbeitet! Einige Erklärer glauben in einer einzigen Zeile eines Stückes das ganze Stück, den ganzen Dichter zu erkennen; andre tragen einen philosophischen Satz oder einen juridischen von außen hinein und sind überzeugt, damit das letzte erlösende Wort zu sprechen. Wieviel feine Gedanken birgt die Georg Brandessche Biographie; aber darin ist wieder eine unerhörte Mißkennung „Macbeths", die mich stutzig macht! Ueberall muß ich widersprechen, außer beim Dichter selbst. Und so habe ich seit Jahren so gut wie nichts Aesthetisches mehr über ihn gelesen. Da fällt mir das Buch von Rudolf Genée in die Hände: „William Shakespere in seinem Werden und Wesen" (Berlin, Georg Reimer). Der alte Herr hat fast die ganze Shakespereforschung an sich vorbeibrausen sehen, hat sie beobachtet, selbst manch schönes Steinchen zu dem Baue getragen, und gibt nun hier Kunde von „seinem" Shakespere, wie er aus den Studien eines langen Gelehrten- und Menschenlebens ihm erwachsen ist. Er greift dem Urteile des naiven Shakesperelesers nirgends vor. Wohl stellt er die 36, 37 Stücke, die Epen und die Sonette in Beziehungen zueinander, verbreitet sich auch über die einzelnen, aber ganz ohne „geistreiche" Paraphrasen, die ja doch die Lektüre nicht ersetzen und nicht vertiefen können, die nur dazu da sind, um den Aesthetiker, nicht den Dichter ins hellste Licht zu setzen. Er ist sachlich; wir fühlen uns endlich einmal nicht als Dummköpfe und kommen dem Dichter näher, von dem andere dicke Bücher uns abgerückt haben. Shakespere wird Mensch, und nicht etwa dadurch, daß Genée kleine Schwächen aufzeigt, um ihn aus dem Himmel auf die Erde zu ziehen; sondern dieser Biograph stellt uns eine Reihe der Vorläufer vor die Sinne und führt uns ganz allmählich erst und fast mit zwingender Notwendigkeit zu dem Vollender. Unter der Hand erfahren wir, daß Norton und Sackville in „Ferrex und Porrex" zuerst den Blankvers verwendeten, den Marlowe später festhielt, den Shakespere bereicherte (durch Zäsuren und Mischversfüße), wir werden mit der köstlichen Posse „Mutter Gurtons Nadel" vertraut, die so recht den englischen Clowngeist hat, wie er noch heute in unseren Variétés spürbar ist. John Lillys Einfluß auf des jungen Shakesperes Euphuismus, Greenes Vorschöpfung des Narren, Marlowes grandiose Ueberleitung zu den Historien Shakesperes (in seinem Edward II.) — Schritt für Schritt kommen wir den Erstlingen des Stratforders näher, und sie scheinen organisch gewachsen zu sein; nicht aus dürrem Erdreich, nicht ohne Samen durch ein Wunder gezeugt.

Genées Arbeit, die nahezu 500 Seiten füllt, ist durch glückliche Eigenschaften berufen, im besten Sinne das Familienbuch über Shakespere zu werden; der Verfasser steht durchaus auf wissenschaftlichem Boden und spricht doch ungeziert wie ein Laienbruder, aus gesundem Menschenverstande heraus. Und er wird nicht müde, Belege herbeizuschaffen, die das Genie, das in Jahrtausenden nicht seinesgleichen hat, als einen heiteren, liebenswürdigen, nachsichtigen Menschen, Freund und Kameraden kennzeichnen.

Ob die von Hermann Conrad besorgte Revision der gangbarsten Shakespere-Verdeutschung (Stuttgart,

Deutsche Verlagsanstalt) zur wahren Volksausgabe werden wird, läßt sich nicht absehen. Auch wenn sie ganz einwandfrei wäre, könnte weder durch die Kritik, noch durch die Billigkeit ein schneller Weg zu den Massen gebahnt werden. Es mögen von dem Oechelhäuserschen Drei-Mark-Bande noch so viele Tausende von Exemplaren verbreitet sein, gelesen, echtes Gemeingut werden fast nur die gelben Reclamhefte und die meisten davon aus Anlaß der Aufführungen. Also die deutsche Bühne muß den neuen oder erneuerten Text annehmen, ehe irgend eine Shakespere-Uebersetzung sieghaft genannt werden kann. Die Bühne aber ist ein gar plumpes faules Ungeheuer, das sich lange unempfindlich zeigt, wenn es belehrt werden soll. Wie viele gute wohlfeile Bearbeitungen deutscher und ausländischer Stücke haben die letzten Jahre auf den Markt geworfen; aber kein Direktor und kein Regisseur achtet ihrer. Der Eine hat in seinem Fundus das Rollenmaterial zur Deinhardsteinschen „Bezähmten Widerspenstigen" und setzt diese Verballhornung seinem Publikum immer wieder vor, bis kein Schauspieler mehr aus den Papierfetzen zu lernen vermag (und das dauert Jahrzehnte); der Andere inszeniert den schlechten „Götz" von 1804 aus Bequemlichkeit, aus Zeitersparnis, und weil er keine Kämpfe mit dem Theatermeister zu bestehen hat, der sich gegen die vielen Schauplätze des echten „Götz" wehrt. Die Schauspieler selbst beharren auf dem in der Jugend memorierten traditionellen Text, wie mangelhaft er auch sei; denn sie wissen, daß das Umlernen eine halsbrecherische Uebung ist. Als ich in Lübeck den Macbeth spielte, lehnte ich mich für meine Person an Dingelstedts „Kopien" an, erreichte es auch, daß die Hexenszenen dieser Bearbeitung folgten; alle übrigen Darsteller jedoch sprachen Schillers Verse, und auf dem Zettel stand Schiller als Uebersetzer, weil für ihn keine Tantième bezahlt zu werden brauchte. Die vortreffliche Jordansche Verdeutschung desselben Stückes hat sich vielleicht nur deshalb nicht durchgesetzt, weil sie nicht in der Reclamschen, sondern in der Meyerschen Groschenbibliothek erschienen ist, die geringere Popularität genießt.

August Wilhelm Schlegel hat leider nur siebzehn Dramen übersetzt; Meisterwerke wie „Lear", „Othello", „Macbeth", „Coriolan" fielen an den Grafen Baudissin und an Dorothea Tieck; Ludwig Tieck überwachte beider Arbeit. Der Revisor Hermann Conrad (W. Shakesperes dramatische Werke, übersetzt von Aug. Wilh. Schlegel und Ludwig Tieck, revidiert von Hermann Conrad. 5 Bände. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart) mußte also eine dreifache Haltung annehmen. Bei Schlegel handelte es sich bloß um Verbesserung der Fehler, die erst die Shakespereforschung des 19. Jahrhunderts in den Originalen aufgedeckt hat; bei Baudissin durfte er schon herzhaft ins Innere eingreifen, Dorothea Tiecks Text mußte auf Schritt und Tritt nach Inhalt und Form verändert werden. Nun möchte ich den sehen, der diese heikelste der Taten zu aller Zufriedenheit ausführen könnte! Conrad hat es nur wenigen recht gemacht, und kaum einem ganz recht. Auch mir nicht! Ich habe viele, besonders Schlegelsche Ausdrücke so lieb gewonnen, sie sind so notwendige Teile seiner Sprachkunst, daß das moderne Conradsche Wort manchmal wie ein mattes Surrogat wirkt. Conrad fühlt den Stil Schlegels nicht heraus, sonst hätte er manches stehen lassen, was er als antiquiert beiseite wirft. Ich will nicht Einzelheiten herausgreifen, wie es die ge-

lehrten Kritiker Conrads nur allzubreit getan; sie haben, der eine für, der andre gegen den Revisor entschieden; und wenn man nicht beide liest, erhält man ein falsches Bild von Conrads Können. Ich erlaube mir nur den Tadel auszusprechen, daß man Schlegel nicht dort ändern sollte, wo er im Blankvers einmal einen Trochäus jambisch wiedergegeben oder wo er den Doppeljambus (◡◡——) nicht berücksichtigt hat. Conrad weiß ja selbst, wie oft der Deutsche drei Zeilen für zwei englische aufwenden muß; es wird dann geradezu eine Unmöglichkeit, alle englischen Feinheiten innerhalb der Struktur des einzelnen Verses deutsch zu wiederholen. Auch wo es ihm gelang, eine solche Feinheit herauszukitzeln, brauchte er sie nicht in das Schlegelsche Gefüge einzumischen. An jedem Kunstwerk wird ein anders gearteter Künstler Fehler gewahren; wollte er die aber mit seiner Hand korrigieren, so störte er den Persönlichkeitswert! Und Schlegels Uebertragung trägt den Stempel des Persönlichen an der Stirn!

Vorläufig scheint mir die Conradsche Ausgabe bestimmt zu sein, als Nachschlagewerk zu dienen; die dunklen Stellen der ursprünglichen Schlegel-Tieck-Uebersetzung erhellen sich beim Vergleiche mit der revidierten, und es ist nicht jedermanns Sache, sich im englischen Texte Rat zu holen. Läßt sich Conrad nicht herbei, diese oder jene Aenderung wieder aufzugeben, so will ich ihm darum nicht gram sein, denn er hat sich redlich gemüht; ich mache den Vorschlag, die Stücke in einzelnen Heften zu drucken, damit sie für den Bühnenmann handlich werden. Die Praxis wird dann lehren, ob Conrads Arbeit gesund genug ist, um sich das Ehrenbürgerrecht im Millionenreiche der Shakespearefreunde zu sichern.

Ferdinand Gregori

Ida Boy-Ed

wurde kürzlich hier (Heft 17, S. 260) in einem Atem mit Nataly von Eschstruth erwähnt. Daran gemahnt, daß diese Zusammenstellung ungerecht sei, habe ich das Material noch einmal nachgeprüft, das mich zu meiner Meinung gebracht hatte, und ich beeile mich nun, das Gesagte zu berichtigen. Ich tue das auf Grund der Lektüre neuerer Werke von Ida Boy-Ed, wie z. B. des Romanes „Das ABC des Lebens“ (Velhagen & Klasing), der ohne weiteres dartut, daß die Verfasserin mit der Eschstruth nicht nur nichts gemein hat, sondern zu unseren wenigen ernst zu nehmenden Schriftstellerinnen gehört. Sie weiß gut Beobachtetes sehr entschieden wiederzugeben und nicht gewöhnliche Konflikte so intim durchzuführen, wie es nur der kann, der sich in seine Sache ehrlich vertieft hat. Findet man neben solchem Talent noch eine aufrechte und vornehme Gesinnung, so darf man sich um so lieber zu einem Irrtum bekennen, der durch ältere und weniger einleuchtende Versuche der Verfasserin geweckt und so wenigstens kein ganz leichtfertiges Aburteilen war. Freilich, etwas zu sonntäglich und schlackenlos wollen mir ihre Menschen auch heute noch erscheinen, und eine gewisse unwirkliche Atmosphäre macht namentlich die Männer etwas zu blaß für ein längeres Leben. Doch lohnt es sich trotzdem, mit ihnen bekannt zu werden. Somit hat Pastor Wahl in seiner Flugschrift den Namen Ida Boy-Ed nicht ganz mit Unrecht zu denen von erfreulicherem Klange gesellt.

E Kalkschmidt

Braunschweiger Theatergeschichte

Theater

Die Zeiten sind gewesen, wo „Brönsewik, die leise Stadt“, eine führende Rolle spielte in der Ent-

wicklung der deutschen Bühnenkunst; aber sie wieder lebendig zu machen, ist eine dankenswerte und notwendige Arbeit. Fritz Hartmann hat mit dem Fleiße eines ernsten Forschers und nur da und dort in journalistisch erhitzter Diktion sechs Bücher zusammengestellt (bei Jul. Zwißler in Wolfenbüttel), die bei Roswitha von Gandersheim beginnen und erst im zwanzigsten Jahrhundert enden: ein Band von nahezu 700 Seiten, deren Bestes sich natürlich um die Namen des Herzogs Heinrich Julius und Klingemanns rankt. Dem letzten, modernen Teile fehlt die zeitliche Distanz und die Allgemeinbedeutsamkeit; da werden Schauspieler und Opernsänger aufgeführt, die der Gegenwart nichts zu sagen haben, geschweige denn der Zukunft. Ich hätte über manchem Kapitel gerne die freundlich-schelmischen Augen unseres großen Braunschweiger Freundes Wilhelm Raabe gesehen; der Stoff wäre eine rechte Weide für ihn gewesen. Was sind das für köstliche Gestalten, diese Fürsten mit den Titeln Braunschweig, Lüneburg, Halberstadt, Wolfenbüttel, Bevern! Voran der Dichter unter ihnen: „Hibeldeha" (**Henricus Julius Brunsvicensis et Luneburgensis dux, episcopus Halberstadensis**), der die dramatische Kunst eines Kid, Greene und Marlowe an den Aufführungen der englischen Wanderkomödianten studierte und nachahmend Tragödien und Komödien in deutscher Holzschnittmanier verfaßte, während vorher Nicodemus Frischlin sich noch der lateinischen Sprache bediente, wenn er seine Schüler Caesars gallischen Krieg als Drama spielen ließ. Dann der wunderliche kreuzbrave Ferdinand Albrecht, dem sein Komödiensaal mehr bedeutete als eine Stätte der leichten Unterhaltung: eine schwarze Tafel über der Eingangstür war vollgeschrieben mit philosophischen Sprüchen, wie etwa, daß wir alle Schauspieler wären und erst im Himmelreiche die Maske lüfteten. Die Reihe der theaterfreundlichen Fürsten ist lang und geht hinauf bis zu jenem, der sich die üblichen Geburtstagsprologe mit den Worten verbat: „Soll ich mir in meinem eigenen Theater Schmeicheleien sagen lassen?"

Die Braunschweiger Theatergeschichte ist ein Abbild der deutschen. Keine Truppe von Wert ist an der Okerstadt vorübergezogen, jeder Bühnenkünstler von Bedeutung hat hier Halt gemacht. Was wir in den allgemeinen Theaterhistorien ohne landschaftliches Kolorit lesen, wird uns hier anheimelnd mit reizvollen realistischen Details erzählt. Es ist ein Heimatsbuch, aber eines, das über ganz Deutschland ausstrahlt. Gottsched nannte nicht mit Unrecht den braunschweigisch-lüneburgischen Hof die Vaterstadt der deutschen Melpomene und Thalia. Velten, die Neuberin, Schoenemann und Ackermann, unter dem der junge Friedr. Ludw. Schröder diente und auskniff, daneben zahllose kleine Prinzipale kamen mit ihren stolzen „Herren Königs- und Tyrannenagenten", mit dem „Herrn Courtisan, Harlekin, Pantalon", die nur selten im gemeinen Leben ohne Degen erschienen und ihrem Oberhaupte die mit Gold besetzte Scharlachweste als Abzeichen zugestanden. Es gab Kämpfe mit fremden Bandenführern, man machte gute und schlechte Geschäfte, je nach der Jahreszeit, je nach dem Besuche der berühmten Messen. Und wie überall sah auch hier das Publikum lieber die leichtgeschürzten Verwandlungen des „Donauweibchens" als den straffen Gang des Odoardo Galotti. Merkwürdig ist Lessings Zurückgezogenheit, der doch nur einen Katzensprung von der Stadt entfernt wohnte. Die Ham-

burger Affäre muß ihm alle Freude am Theater vergällt haben, sodaß er nicht einmal zu seinen eigenen Stücken hinüberfuhr, während es Enthusiasten gab, sogar im bunten Rock, die denselben Weg Tag für Tag zurücklegten, um keine Vorstellung zu versäumen.

Doch Braunschweigs Ruhm hebt eigentlich erst mit Klingemanns Direktion an. Ob auch die Rhetorik, die er predigte, ganz im Sinne der singenden Weimarischen war und also von der Natur weitab führte, so erhob sich doch seine dramaturgische Tätigkeit über seine ganze Zeit, und mancher Plan, den er anregte, ist erst in unseren Tagen zur bleibenden Erscheinung gekommen. Er gründete eine Kunstschule für Schauspieler, die der Bildung Vorschub leisten sollte, er nahm die guten Tendenzen des modernen Bühnenvereins vorweg, er setzte ein Rollenschiedsgericht ein, um nörgelnden Mitgliedern den Mund zu stopfen; und wie lebhaft hielt er Umschau nach den dramatischen Werken der Vergangenheit und Gegenwart, um sie seinem Repertoir einzuverleiben! Es ist bekannt, daß er seine eigenen Stücke nur selten und fast gezwungen einstudierte und fröhlichen Mutes den ganzen ersten Teil des Goethischen „Faust“ zuerst vor die Oeffentlichkeit brachte, obschon sein eigner noch auf dem Spielplan stand. Immer war er bemüht, das Publikum zu erziehen, und versäumte nie, neue Stücke den Besuchern mundgerecht zu machen, indem er dem Theaterzettel eine Didaskalia beifügte; es hat lange gedauert, bis dieser alte gute Brauch allgemeine Geltung erlangte. Endlich verdankt die Pensionsanstalt des Hoftheaters, die tausendfältig Not zu lindern berufen war, ihre Anregung dem halben Dichter und ganzen Menschen Klingemann. Unter Methfessels musikalischer Leitung und dank der Freigebigkeit des Fürsten war die Oper eine Zeitlang die vortrefflichste Deutschlands, das Orchester nach Meyerbeers Urteil ein „Ehrenorchester“, das unter anderen auch Berlioz zur Begeisterung hinriß, als er noch wenig anerkannt war.

Karl Köchy steht am Ende der großen Braunschweiger Epoche; was nach ihm kam, vermochte den Theatern der Riesenstädte nicht mehr das Gleichgewicht zu halten. Heute ist es ja ein Ding der Unmöglichkeit, daß sich ausgezeichnete Leiter und Schauspieler länger als vielleicht drei Jahre an kleinen und mittleren Orten aufhalten, weil die Nachfrage lebhafter ist als früher und die Besoldung einer starken künstlerischen Kraft von den spärlichen Zuschüssen der klein-fürstlichen Zivillisten nicht aufgebracht werden kann.

Mir scheint freilich, als ob Hartmann die Bedeutung Karl Köchys überschätze. Sicherlich hat Klingemanns Nachfolger dem natürlichen Tonfall im klassischen Drama zum Rechte verholfen; Schauspieler, Dramaturgen und Dichter um 1850 haben ihn gern um seinen fachmännischen Rat befragt. Trotz solchen Vorzügen mangelte es ihm aber an der gesunden Brutalität, die einem Theaterleiter eigen sein muß, sonst hätte unter ihm die Schürzenwirtschaft nicht einreißen können, die schon Eduard Devrient tadelt. Auch ist es auffallend, daß er für die größten dichterischen Persönlichkeiten seiner Zeit so gut wie nichts getan hat und daß er als Talentbildner ohne nennenswerten Erfolg geblieben ist. Was leistete dagegen Heinrich Laube in Wien! Die paar Prologproben loben auch den Poeten Köchy nicht allzu sehr, und ich habe das Gefühl, als sei Hartmann mehr den Briefen des feinsinnigen „Intendanturrates“ gefolgt als seinen Taten.

Der Verfasser widerspricht sich

einmal bei den „Tell"-Aufführungen; er gibt als erste den 31. Januar 1814 an, während doch schon am 12. Februar 1805 und wenig später beim Gastspiele Ifflands die Schweizerdichtung das Braunschweiger Publikum begeistert hatte. Auch vergißt er als Paten des „betrunkenen Bauern" neben Shakespere und vor Gerhart Hauptmann den Dänen Holberg zu verzeichnen, der wenige Jahre vor der Braunschweigischen Aufführung dieser „unvergleichlichen Hauptaktion" seinen „Jeppe vom Berge" in die Welt geschickt hatte.

Der Vorzug des Buches liegt nicht, wie Hartmann zu urteilen meint, in der mit modernen Vergleichen („Luxfer-Prisma der Forschung", „Lex-Heinze-Brille Roerens") übersättigten Darstellung, sondern darin, daß er sich durch acht lange Jahre gemüht und aus Dutzenden von Spezialschriften, aus unförmigen Archivwälzern das Lebendigste herausgehoben hat. Es wäre zu wünschen, daß jede Theaterstadt die Summe ihrer Geschichte in ähnlicher Weise zöge. **Ferdinand Gregori**

Musik

Ⓢ Berliner Brief

Wenn im Frühjahr die Konzertsäle, die im nächsten Jahre übrigens wieder um zwei oder drei vermehrt werden sollen, ihre Tore geschlossen haben, konzentriert sich das musikalische Interesse auf die Oper. Die Bühnen, die sie pflegen, machen sich jedoch diesen Umstand nur selten zunutze. Nicht wie etwa in London ist hier das Frühjahr die Zeit der großen Ereignisse. Die Hofoper schleppt sich müde, mit abgespieltem Repertoire bis in die Mitte des Juni; das Theater des Westens wirft allenfalls noch eine Novität heraus, von der man sich nichts verspricht, und die man deshalb bis auf das Ende der Saison geschoben; das jüngste Unternehmen, die Komische Oper, beschränkt sich, wie ein Possen- oder Variététheater, auf die Vorführung eines Stückes, das für die Fremden den Sommer hindurch gespielt wird. Das ist der Zeitpunkt, wo die mit Recht gefürchteten „Sommeropern" auftauchen. Daß diese Spezies, die in ihrem Wesen fast an die „Monatsoper" der Provinz gemahnt, in unserm Wagnertrunkenen Zeitalter und trotz aller Einflüsse Bayreuths noch immer lustig weiterblüht, ist eine jener Unbegreiflichkeiten und Inkonsequenzen, die sich die Kunstgeschichte so gern leistet. Es ist schon in geordneten, ständigen Verhältnissen so schwer, ein musik-dramatisches Kunstwerk reinlich in die Erscheinung treten zu lassen — nun erst in dem anorganischen Gefüge eines für kurze Zeit zusammengewürfelten Ensembles!

Wir haben jetzt solcher Sommeropern zwei. Die sogenannte „Morwitz-Oper", ein geschäftliches Unternehmen ohne jeden künstlerischen Ehrgeiz. Von ihr wollen wir schweigen. Und dann die Vorstellungen, die ein Privatmann, Herr Hofrat Koebke, auf eigene Rechnung und Gefahr im „Neuen Königlichen Operntheater" gibt. Ob es der Würde eines königlichen Institutes entspricht, seine Räume und sein Aushängeschild dergestalt geschäftlich zu verwerten, ob die Intendanz in solchem Falle nicht auch die Bürgschaft für die künstlerische Qualität des Gebotenen übernehmen müßte, darf wohl mindestens als fraglich bezeichnet werden. Auch diese Sommeroper krankt schwer an den Fehlern ihrer Gattung. Als die Vorstellungen begannen, war von einem ausgeglichenen Zusammenwirken der eben erst eingetroffenen Sänger natürlich nicht die Rede; nicht einmal das Orchester war einigermaßen eingespielt. In bunter Reihe, wie es Aufführungsrecht und Personal gestatten, folgen sich nun die

„stehenden“ Repertoire-Opern, wobei auf ein Ausreifen der Leistungen von vornherein verzichtet werden muß. Manches geht besser (dank einem tüchtigen ersten Kapellmeister), manches nur notdürftig, und man fragt sich: ist solch vom Zufall abhängiges Musiktreiben der Reichshauptstadt würdig? Dazu kommt das beständige Arbeiten mit Gästen, das den Stil der Aufführungen natürlich noch unruhiger macht. Der Gewinn, bedeutende Persönlichkeiten darunter anzutreffen, wird durch die begleitenden Mißstände beinahe aufgewogen. Im vergangenen Jahre war wenigstens durch einen geschulten Chor und eine einheitliche orchestrale Körperschaft (beide der Schweriner Hofoper entlehnt) ein fester Rahmen gegeben, in den sich ein leidlich ständiges Ensemble einfügte. Auch war mit dem Begriff „Lustspieloper“ der Richtung etwas wie eine literarische Nuance gegeben. Dieses Mal schwimmen wir ganz im Fahrwasser des Schlendrians. Wir hörten eine Don Juan-Aufführung mit der Lehmann und d'Andrade, in der das sich kreuzende Italienisch und Deutsch des Gesanges jede dramatische Wirkung lähmte. Ein andres Mal sang ein Gast französisch usw. Dieses Sprachengemisch ist eine Geschmacklosigkeit, eine Zumutung an den Zuhörer, die aus der Welt zu schaffen es wohl endlich an der Zeit wäre. Hier ist aber von einer Reform trotz der angeblich größeren Feinfühligkeit unserer Zeit und ihrem Anspruch an dramatische Wahrheit nicht das leiseste zu spüren. Man nimmt das, wie so vieles andere, hin, als wäre es natürlich, als müßte es so sein.

In den üblichen Ankündigungen waren uns auch neue oder selten gehörte Werke versprochen, auf die wir noch immer warten. Ein Verdienst hat sich das Unternehmen bis jetzt nur dadurch erworben, daß es eine durch Feinheit der Arbeit und Stimmungsreiz interessierende Schöpfung hier erstmalig zur Aufführung brachte. Leider wurde das Verdienst durch mancherlei Unzulänglichkeiten in der Wiedergabe geschmälert, sodaß ein reiner Eindruck nicht gewonnen werden konnte. Darin ist wohl die Ursache des wenig nachhaltigen Erfolges zu suchen. Leo Blechs auf eine Bearbeitung des Raimundschen Zaubermärchens geschriebener „Alpenkönig und Menschenfreund“ enthält, zumal im zweiten Akt, eigenartige und bedeutende Schönheiten, wenn auch nicht die gleiche geschlossene Wirkung, die in des Komponisten einaktigem Erstling („Das war ich“) erreicht wird. In seiner Entwicklung ist Blech trotzdem damit einen erheblichen Schritt weitergekommen. Von seinem künstlerischen Ernst, seinem zarten, nach innen gekehrten Wesen, seinem ganz hervorragenden Können, besonders in der instrumentalen Technik, vor allem aber seiner lebhaften und plastischen Tonphantasie können wir nach solchen Anfängen noch Bedeutsames auf musikdramatischem Gebiete erwarten.

Wendet sich der Blick von dem gegenwärtigen, nicht eben erfreulichen Stand der Dinge noch einmal auf die verflossene Opernsaison zurück, so stellt sich die Eröffnung eines neuen Institutes, der Komischen Oper, als das wichtigste Ereignis des vorigen Winters dar. In der Komischen Oper besitzt Berlin eine Bühne, die leicht berufen sein kann, im musikalischen Leben eine Rolle von weittragender Bedeutung zu spielen. Dies Institut kann eine wertvolle Ergänzung der Hofoper werden, denn es stellt sich seine Aufgaben auf einem nicht zu eng gefaßten, aber immerhin begrenzten Gebiete, und es gewährt neuen

Ideen Zutritt und Einfluß auf sein Wirken. Um allgemeiner Gesichtspunkte willen muß man ihm Wert beimessen, wenn auch das künstlerische Ergebnis des ersten Winters wider Erwarten dürftig war.

Nach all den Vergröberungen, die unsere musikalische Bühnenkunst durch die Größe des Stils wie durch die Erweiterung aller Verhältnisse, nicht nur der räumlichen, erfahren hat, ist das Streben nach Intimität aktuell geworden und von segensreichem Einfluß. Das vom architektonisch-ästhetischen Standpunkt allseitig verurteilte Haus der Komischen Oper hat entschieden den einen Vorzug: es wirkt intim, es rückt Bühne und Zuschauerraum in nahe Berührung. Leider sind die akustischen Verhältnisse nicht gleich günstig. Die Klarheit und leichte Verständlichkeit des gesungenen Wortes ist nicht in dem Grade gewährleistet, wie sie die hier gepflegte Gattung und der hier angestrebte Stil gebieterisch verlangen. In diesem Hause nun will Direktor Gregor die Errungenschaften der modernen Schauspielbühne und Schauspielkunst der Oper zugut kommen lassen. Das ist zunächst durch das Bühnenbild geschehen. Man sah Dekorationen, Landschaften und Interieurs (nach Karl Walsers selbständigen Entwürfen) von so eigenartigen Reizen, wie sie unsere großen Operntheater nicht zu bieten pflegen. Wie auf allen modernen Bühnen wird aber auch in der Komischen Oper mit der Beleuchtung Mißbrauch getrieben. Bald ist zu wenig Licht, bald zu viel, und die vielen praktikablen Versatzstücke verwirren die Schattenverhältnisse. Oft wirken die Lichteffekte aufdringlich und äußerlich; besonders zu tadeln aber ist die Manier, abendliche oder nächtliche Szenen in völliges Dunkel zu hüllen, sodaß der Zuschauer um den feinsten Genuß, die Beobachtung des Mienenspiels, gebracht wird und oft die Gegenstände auf der Bühne kaum noch erkennen kann. Diese modernen Regisseure scheinen gar nicht zu merken, daß solch übel angebrachter Realismus gegen die Grundgesetze jeder theatralischen Wirkung verstößt.

Wichtiger als alle Inszenierungskünste, die, je vollendeter sie sich geben, um so mehr Gefahr laufen, die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab auf allerhand Nebendinge zu lenken, ist ein zweiter Punkt. Die Komische Oper will dem musikalischen Drama den Darstellungsstil gewinnen, den das Wortdrama schon lange kennt, und damit wird eine der wichtigsten und dringlichsten Aufgaben der modernen Opernbühne in Angriff genommen. Auch in der Oper sollen die Darsteller natürlich agieren, ihre Bewegungen und Gesten aus Text und Situation herleiten, die Handlung soll sich ungezwungen abspielen, alles hohle Pathos, alle gespreizte Unnatur, alles Konventionelle, kurz alles im verrufenen Sinne „Opernhafte" soll beseitigt werden. Gewiß eine löbliche Absicht! Man muß sich nur wundern, daß sie nicht schon längst zur Tat geworden ist. Freilich kommt es hier, wie überall, auf das Wie der Ausführung an. Man kann diese Grundsätze nicht ohne weiteres von der Schauspielbühne auf die Oper übertragen. Die Musik bleibt die Grundlage, auf der das Opernwerk sich aufbaut; nur was sich mit ihr verträgt, und nur so weit es sich verträgt, kann vernünftigerweise herübergenommen werden. Herr Gregor macht es sich leicht. Er schlägt in das entgegengesetzte Extrem um und sucht die Oper einseitig schauspielerisch zu reformieren, und wo die Musik sich nicht fügt, tut er ihr Gewalt an. So kann man wohl durch Neuerungen verblüffen, aber der Ge-

winn ist doch ein recht zweifelhafter. Er spielt den Regisseur gegen den Kapellmeister aus. Und ganz konsequent hat er wohl für eine tüchtige Bühnenleitung gesorgt, aber keinen bedeutenden Musiker ans Pult berufen, wie er an solcher Stätte doch wirken müßte. Im einzelnen ist so manches sehr Hübsche erreicht worden; eine Figaro-Aufführung aber, bei der Mozart übel mitgespielt wurde, zeigte selbst denen, die bis dahin nicht hatten sehen wollen, daß das Problem auf diese Weise unmöglich gelöst werden kann.

So liegen die Dinge bei der Komischen Oper; nicht eben nach Wunsch, aber doch nicht hoffnungslos, wenn dem guten Willen sich bessere Einsicht und gute Einflüsse zugesellen. Die Reform der Darstellungskunst in der Oper ist eines der interessantesten Themen, deren Behandlung man immer weniger umgehen können wird. Es ließe sich viel darüber sagen, denn noch sind auf dem Gebiete der Opernregie die wichtigsten Fragen kaum angeregt, geschweige denn beantwortet, und so gut wie alles bleibt noch zu tun. Vielleicht haben wir bald einmal Gelegenheit und Veranlassung, auf diese und ähnliche Dinge eingehender zurückzukommen. **Leopold Schmidt**

Ⓢ Kretzschmars Führer durch den Konzertsaal kommt in neuer Auflage bei Breitkopf und Härtel heraus. Vor mir liegt der erste Teil der zweiten Abteilung, der die **kirchlichen Werke**, die Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten und Kantaten umfaßt. Es wäre trivial, ein solches Standwerk der Musikliteratur erst nochmals zu loben, das eine Fülle von Wissen zusammenfaßt und als das beste Handbuch der lebendigen Musikgeschichte gelten darf, das wir besitzen. In der ästhetischen Wertung einzelner Werke wird man je nach seinem Geschmack bisweilen anderer Meinung sein, aber ein ausgezeichneter Fachmann, ein universal gebildeter Mensch spricht zu uns, und selbst die Besten müssen aufhorchen, wenn er das Wort nimmt. Denn „dieser hat gelernt, er wird euch lehren". B

Ⓢ Ein Wenig über Bach und den Choral

Vom schlichten vierstimmigen a capella-Choral bis zur kunstvollen Choralkantate von der höchsten Ausdruckskraft gibt es keine Form der Choralbearbeitung, die Bach nicht ausgebaut und bis auf unsere Tage erschöpft hätte. In jungen Jahren fesselten ihn Beruf und Neigung an die Orgel, früh gelangte er auch in der Behandlung des Chorals auf seinem Instrument zu Reife und Eigenart. Seine Meisterschaft war zu jeder Zeit derart, daß selbst der bedeutendste Bachforscher und -Kenner Spitta eine frühe und späte Periode, wie sie auf andern Gebieten ohne Mühe erkennbar ist, in den Orgelchorälen kaum zu unterscheiden wagt.

Die Bedeutung der Orgel für den protestantischen Gottesdienst zu Bachs Zeiten gab dem Organisten Anregung und Gelegenheit zu vielseitig schöpferischer Tätigkeit innerhalb des gottesdienstlichen Rahmens. Man begegnet da der Choralmelodie bald mannigfaltig verziert in der eigentlichen **Choralbegleitung**, die durch reichliche Zwischenspiele und wechselnde Harmonien ausgeschmückt wurde, bald im **figurierten Choral**, der die Melodie unverändert aber umrankt von kontrapunktierenden Motiven birgt, oder in ausgedehnten, fugierten, von allen Künsten der Polyphonie erfüllten **Choral-Vorspielen, -Phantasien** und **-Variationen**. Für alle diese Gattungen hat sich die nicht ganz zutreffende allgemeine Bezeichnung **Choralvorspiel** eingebürgert.

Die mehr und mehr eingeschränkte Selbständigkeit der Orgel als Kircheninstrument hat zur Folge, daß eine Wiederbelebung des Bachschen Chorales und dessen Verwendung im gewöhnlichen Gottesdienst selten noch durchführbar ist. Ein wesentlicher Grund für die wenig verbreitete Kenntnis der in Betracht kommenden und noch immer mehr ans Tageslicht zu fördernden Schätze! Eine weitere Ursache bildet aber die Gleichgültigkeit der Organisten, die in ihren Veranstaltungen, überhaupt in ihren Programmen Bachs Choralschöpfungen zu selten berücksichtigen. Je mehr die Aufmerksamkeit auf deren Bedeutung hingelenkt wird, desto sicherer kann der Vernachlässigung gesteuert werden.

Bach wendet sich in den, drei Bände füllenden Choral-Vorspielen (Orgelwerke Band V—VII, Edition Peters) nachdrücklicher noch als in andern Zweigen seiner Kunst an die Schar Getreuer, die Ernst und Willen genug hat, um sich seiner alles umfassenden Phantasiewelt ganz hinzugeben. Es genügt nicht, ihm nur musikalisch zu folgen. Auch der dichterische Vorwurf verlangt Beachtung, denn Wort und Ton stehen in den Orgelwerken, die durch die Choralmelodie bestimmt sind, in engem Zusammenhang. Diese sind ein glaubensvolles Manifest seines religiösen Bekenntnisses und ein Spiegelbild seines warmen, echten und wahren menschlichen Empfindens. Erfüllt vom Gehalte des Textes gestaltet er hier im Kleinen, was seine Kantaten und Passionen als höchste Offenbarungen seiner Kunst zum Inhalt haben. Nur die Kenntnis des Textes ermöglicht es, den ganzen Zauber der im Orgelchoral enthaltenen Schönheiten zu erfassen.

Eine Verpflanzung in den Konzertsaal und die Uebertragung aufs Klavier zu virtuosen Zwecken sind von zweifelhaftem Wert. Die volle beabsichtigte Wirkung läßt sich nur auf der Orgel erreichen, wegen der auf ihr allein, sonst höchstens im Orchester möglichen Klangkombinationen. Klavierarrangements haben die Aufgabe, auf unbekannte Werke hinzuweisen und sie so den weniger literaturkundigen Laien und Fachleuten zugänglich zu machen. In solchem Sinne bedeuten die Transskriptionen Bachscher Choralvorspiele von Busoni (Breitkopf & Härtel), Tausig (Fürstner), Winding (Hansens Verlag, Kopenhagen) und Reger (Aibl, München) einen Gewinn.

Die weniger selten berücksichtigten Vorspiele zu den Chorälen „Das alte Jahr vergangen ist", „Durch Adams Fall ist ganz verderbt", „Meine Seele erhebet den Herrn", „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ", „In dir ist Freude", „O Lamm Gottes, unschuldig", „Es ist das Heil uns kommen her" u. a. sind zum Teil mehrfach transskribiert. Das in der Musikbeilage veröffentlichte hat bisher noch keine Bearbeitung gefunden, steht aber auf gleich hoher Stufe wie diese Kompositionen. Den Cantus firmus — im Tenor — „umrankt das Stimmengeflecht wie üppiges Immergrün. Ergreifende Innigkeit, eine unaussprechlich tiefe vertrauensvolle Ergebung durchdringt," so sagt Spitta, „Von Gott will ich nicht lassen." Das gläubige Vertrauen, welches den Liedersänger erfüllt, klingt auch in der Komposition in eine Lobpreisung des Schöpfers aus.

Wer sich nicht scheut, die drei Bände der Edition Peters selbst, oder besser noch, akkompagniert von einem zweiten Spieler — dreihändig! — zu studieren, wird bald auf die Vermittlung des Arrangeurs verzichten und wird sich seine Lieblinge selbst aus der Originalsammlung heraussuchen. Der Kunstfreund wird dann im Bachischen Choralvorspiel bald ein fruchtbares Element der musikalischen

Erziehung erblicken, und der „Hausmusik“ wird eine neue unversiegliche Quelle ernster Anregung erschlossen werden. Alfred Sittard

Ein „Künstlerquartett“ denn als solches bezeichnet es sich ausdrücklich — das von der Mode der stilgerechten Konzertprogramme noch nicht angekränkelt ist, scheint das der vier Herren des Freiburger Stadttheaters zu sein, dessen Vortragsfolge nach einem uns eingesandten Zettel folgendermaßen lautet: 1. Serenade. Quartett (Wilhelm), 2. Preislied (Wagner), 3. Helle Nacht (Ed. Strauß), 4a. Der Goldschmiedgesell (Schubert), b. Tausenderlei (Bohm), 5. Lied von der Nase (Weinzierl), 6. Lied an den Abendstern (Wagner), 7. Vorschuß auf die Seligkeit (Holländer), 8. Im Dämmerlicht (Faust), 9. Geküßt (Hofmann), 10. Heimliche Aufforderung und Ständchen (Rich. Strauß), 11. Das Rindvieh (Gläser), 12. D' Hamkehr, 's Röserl vom Wörthersee (Koschat). — Wagner, Wilhelm, Weinzierl; Eduard und Richard Strauß Arm in Arm: es geht wirklich nichts über die Gemütlichkeit. Und wenn es ganz gleichgültig ist, ob von solchen Konzertragouts gerade diese oder jene Schüssel herausgegriffen wird, so muß man doch irgend eine immer wieder einmal herausgreifen, um zu zeigen, wie gekocht wird.

München „Glaspalast“ 1906

Mit der Jahresausstellung wurde diesmal auch eine „Retrospektive“ verbunden, eine Ausstellung, die auf die bayerische Kunst von 1800 bis 1850 zurückblickt. Sie ist eine wichtige Ergänzung der Berliner Jahrhundertausstellung: Die ganze Münchner Zeit unter Ludwig I., die dort etwas stiefmütterlich behandelt war, wird uns hier lebendig: Cornelius, Kaulbach, Schwind, Schnorr, Heß, Schraudolph leben vor uns wieder auf, dann die Porträtisten Edlinger, Winterhalter, Stieler, die Landschafter Rottmann, Kaiser, Heinlein, Morgenstern, Seidl, Dillis, Ed. Schleich, die vielen Kleinmeister, unter denen Spitzweg obenan steht, Wagenbauer, Adam, Foltz, Kobell, Bürkel, Lindenschmidt. Das Poetisieren, das Ausgehen vom Gedanklichen in jener Zeit berührt uns Deutsche auch hier zwar merkwürdig genug, aber trotzdem eher anheimelnd, als abstoßend: Denn es sitzt bei uns nun einmal im Boden und wird deshalb trotz fortschreitenden Einpflanzens importierter Kunst-Gartengewächse immer wieder seine Blumen treiben. Wie weit man sie als Unkraut zu betrachten hat, das zu untersuchen ist hier nicht meine Sache.

Technisch ist diese Zeit in den letzten Jahrzehnten doch wohl auch unterschätzt worden. Neue Luft-, Licht- und Farbenprobleme wurden ja gewiß kaum gelöst, die Maler lernten die Technik der alten Meister, und sagten, was sie zu sagen hatten, mehr oder weniger gut zumeist mit übernommener Sprache. Man war damals im Stoff sowohl zum Erhabenen, wie zum Weichen und Rührenden geneigt, mit andern Worten: man war nie nüchtern — und wer einen Schalk im Leib sitzen hatte, der erzählte unbekümmert „Anekdoten in Oel“. Ist das heute so ganz anders geworden? Oder fehlt nur jene „Unbekümmertheit“, mit andern Worten: läßt man's vielleicht, namentlich in den extremen Gruppen, nur nicht so merken?

Je nun, als Hauptsache gilt heute jedenfalls die Malerei an sich. Das Thema geht so nebenbei. Ja, mancher ist sogar beleidigt, wenn man seinem Bild einen Gedanken unterschiebt, und selbst was das Gegenständliche überhaupt anbetrifft, so braucht man's mitunter ja eben nur zu ahnen. Dann mag's ein Mensch sein, ein Fisch, ein Pferd oder eine Land-

schaft; die Hauptsache ist „die Malerei", „die Handschrift", der „malerische Eindruck". Diesen Bestrebungen verdankt nun allerdings die heutige Malerei eine solche Bereicherung der Ausdrucksmittel und Erscheinungsformen, daß die „alte gute Zeit" in dieser Hinsicht sicherlich arm dagegen erscheint. Auch wenn wir das alles gleichmachende Nachdunkeln und Schmutzigwerden der Bilder in Rechnung stellen, wird eine Galerie guter moderner Bilder in ihrer äußern Erscheinung ungleich mannigfaltiger wirken, als eine alte. Hoffen wir, daß diesem äußeren Fortschritt der innere folgen werde, das Bedürfnis danach rührt sich allenthalben. Und seien wir froh, daß *unsre* Auffassung von Kunst uns erlaubt, sowohl den Pfadfindern Manet, Monet, Courbet usw. als einseitigen starken Malerpersönlichkeiten zu danken, wie die Genien zu erkennen, die, Böcklin an der Spitze, die Wege zu seelischer Vertiefung der Malerei gewiesen haben. Das Ausspielen der Franzosen gegen Böcklin kommt uns je länger je lächerlicher vor. Ziehen wir doch einmal alles Poetische von Böcklin ab und sehen wir, was auch da noch von ihm übrig bleibt, was übrig bleibt an wunderbarer, ganz neuer Malerei. Man ist nur schon daran gewöhnt, man sieht es, z. B. in der Schackgalerie, kaum mehr, weil man's bereits als ganz natürlich hinnimmt. Auch rein als Maler aber hat Böcklin seiner Zeit neue Wege gewiesen, es war nur zu viel auf einmal in seiner Kunst, als daß man alles gleich schnell hätte aufnehmen können. Entwicklung macht keine Sprünge, die Entwicklung brauchte vorerst das langsame, gründliche, sorgfältige Umlernen, darum mußte man zuerst zu den Franzosen als den Spezialisten gehen. Ausbau und Erweiterung auch dieses großen Hauses mit seinen vielen Wohnungen wird von selbst aus dem Bedürfnis nach Gehalt erwachsen.

Was die moderne Ausstellung im Glaspalast anbetrifft, so finden wir wieder die größte Freiheit der Palette in der „Scholle". Die Luitpoldgruppe ist gemäßigter, in der Künstlergenossenschaft, wo wir am besten den Uebergang von der Retrospektiven zur Modernen finden, sind mehr die älteren Richtungen vertreten und ist das künstlerische Niveau heuer so wenig wie sonst in dieser Gruppe sehr hoch. Dasselbe kann man von den Berlinern und Düsseldorfern sagen. Von kleineren Gruppen hat der „Bund zeichnender Künstler" gut ausgestellt, auch im „Radierverein" und im „Aquarellistenklub" ist Gutes zu finden. Die „Karlsruher", die heuer mehr zu Hause und in Köln vertreten sind, fallen dafür in München ein wenig ab. *Pictor*

Vermischtes

Schont die Bäume!

Ein Lehrer im Riesengebirge ruft seine Landsleute auf, ihre Heimat zu schützen. Er sagt den Kunstwartlesern natürlich nichts neues, aber er zeigt, wie auch der einzelne seine Kraft *innerhalb seines Kreises* einsetzen und die Stumpfheit bekämpfen sollte, anstatt immer nur um Hilfe zu rufen, obendrein meist erst dann, wenn es zu spät ist. Lehrer Knappe sagt u. a., es sei nicht zu verkennen, „daß einzelne Bauherren bei dem Bau von Villen und Landhäusern der Umgebung Rechnung getragen haben, die Mehrzahl aber verhält sich passiv. Es sind Kleinigkeiten, auf die wenige achten, aber sie können sehr verhängnisvoll werden. Nicht allein an den Häusern selbst, auch an ihrer Umgebung wird oft in erschreckender Weise gesündigt. Wie wußten unsere Väter ein lauschiges Plätzchen unter blühenden Linden- und Eichenbäumen zu schätzen! Die glücklichsten Stunden ihres Da-

seins verlebten sie im Familien- und Freundeskreise unter jenen Heimatsbäumen. Wer je unter Bäumen, wie der uralten »Felsbauerlinde« in Nieder-Schreiberhau oder der vielhundertjährigen Eiche vor dem Glummschen Gasthause in Kiesewald gesessen hat, wird den Heimatszauber solcher Bäume voll empfunden haben. Da kommt aber ein Spekulant, kauft das Grundstück mit sämtlichen Aeckern und Wiesen, parzelliert es, teilt es in Baustellen, schlägt etwaigen Wald oder sonstige Bäume ab, verkauft was irgend möglich ist, wie Steine und Kies, und läßt eine »ausgesogene Ruine« übrig. Wo liebliche Felspartien winkten mit lauschigen Buchen- und Haselnußsträuchern, liegt jetzt oft ein sonniger Steinbruch, saftiges Wiesenland ist durch einen tiefen Kiesschacht in eine gelbe Sandhalde verwandelt worden. Die dicken moosigen Steinmauern, die den schmalen Fußpfad begrenzten, die einst unsere Vorfahren mit schier übermenschlicher Kraft hingewälzt hatten, sind als Bausteine verwendet worden, und an ihrer Stelle zeigen sich graue Wassertümpel. Unbarmherzig ist jeder schattenspendende Strauch, jeder Baum abgeschlagen worden. »Dar brengt doch nischt, da dämmt bluß,« hört man gar oft den heimatliebenden Gebirgler reden. Mit welcher Liebe und Sorgfalt hat oft der alte Vater jedes Bäumchen gehegt und gepflegt, der moderne Sohn schlägt es mit wahrem Vandalismus zu Boden. Wieviel Jahre vergehen, ehe sich die Natur wieder verjüngt hat, das lebende Geschlecht, es schaut's kaum wieder. Mit welcher Wehmut der Heimatsfreund durch solche Dörfer schreitet, mit welcher Sorge er an die Zukunft denkt, wer ahnt es? Die wenigen Anlagen, die geschaffen werden, können nie die Natur ersetzen. Ich glaube sicher, daß diese Veränderung vieler Gebirgsdörfer den Fremdenzuzug verringert hat. Schützt, pflegt und hegt eure Heimat, raubt ihr nicht ihr angeborenes Kleid, das wird jedem Dorfe und dem Gebirge mehr nützen als alle Verbände, alle Reklame und alle Statistiken."

Gesetzt auch nur, jedes große deutsche Dorf hätte Jahr für Jahr einen Menschen gehabt, der die Mißliebigkeit solchen Warnens nicht gescheut hätte — wäre die Verschandelung unsres Landes möglich gewesen, die wir beklagen? Und dieser Warner hat recht: hütet euch auch aus sehr „praktischen" Gründen, ihr Herren Grundbesitzer im Gebirg — die Städtler fangen allmählich an, die Augen aufzumachen, und sie werden sich für eure „Sommerfrischen" bald zu bedanken lernen, wo ihr so weiterwirtschaftet wie jetzt!

Unsere Bilder und Noten



Das vorgeheftete Bild von Friedrich Kallmorgen zeigt die Hamburger Michaeliskirche, die nun ein Raub der Flammen geworden ist. Wir geben es nicht dieses stofflichen Interesses wegen, sondern um an einem ersten feingestimmten Werke Kallmorgens Hand zu zeigen. Binnen kurzem wollen wir nämlich auf seine Kunst zurückkommen.

Unser zweites farbiges Bild, der Weg mit den Bäumen der Chemnitzer Malerin Martha Schrag, macht nicht die Ansprüche, Bedeutendes zu bieten, kann aber als ein gutes Beispiel dafür gelten, wie eine schlichte, ehrliche und tüchtige Kraft durch das ernste Verarbeiten eines Natureindrucks zur Stimmung kommt. Fühlen wir nicht vor diesem Bilde die von all dem

Blühen und Fruchten gleichsam ermüdete Lebensstimmung des Sommertages, der sich zur Ruhe neigt?

Mit der Photographie nach der Frauengasse in Danzig zeigen wir den Lesern zunächst ein wundervolles Architekturbild; in keiner Straße des schönen Danzig wirkt die Horizontale der Beischläge so herrlich mit all den schlanken Vertikalen zusammen und bildet sich zugleich ein so geschlossenes Raumbild, wie in dieser. Die Beischläge, eine Besonderheit des deutschen Nordostens, sind sonst in Danzig sogar noch schöner in der Jopengasse entwickelt, jedenfalls in der Ausführung der Einzelheiten noch reicher, doch fehlt der großartige Hintergrund der Marienkirche, und das Bild schließt sich nicht so schön. Den Beischlägen der Jopengasse droht jetzt ernste Gefahr; die Anlieger wünschen sie zu beseitigen, und man kann sie zu ihrer Beibehaltung nicht zwingen. Um ihren Wünschen zu entsprechen und den Reiz der Beischlagreihen doch nach Möglichkeit zu erhalten, ist jetzt ein Vermittlungsvorschlag aufgetaucht. Man will die Seitenwandungen oder Gitter der Beischläge in der Weise wegnehmen und ihre Bodenhöhe so ausgleichen, daß man dicht an den Häusern entlang einen Bürgersteig von zwei Metern Breite herstellen kann. Dann würden wenigstens die Vorderteile und die Treppen erhalten und durch die Terrassen rechts und links über der Straße ein Reiz geschaffen werden, der mit dem früheren der Beischläge nahe verwandt wäre. Das Schönste wäre natürlich die Bewahrung des jetzigen Zustandes, ist diese unmöglich, so möchten aber auch wir diesen Vermittlungsvorschlag auf das Dringendste empfehlen. — Von den Beischlägen auf der Jopengasse gibt unser letztes Bild einen Begriff.

Unsere Notenbeilage bringt als Nachfeier zum Schumann-Gedenktage ein Lied seiner Gattin, das er selbst für wert fand, in den Zyklus seines Liebesfrühlings aufgenommen zu werden. Ursprünglich sollte es eine Besprechung der großen, fesselnden Klara Schumann-Biographie von Litzmann illustrieren, doch hat sich diese durch die Erkrankung des Referenten verzögert. Mir will scheinen, das Bild der gemütvollen Künstlerin spricht uns aus diesen Klängen noch freundlicher an, als aus ihren Briefen, es zeigt eine empfindende, harmonische Natur, von der wir begreifen, daß sie alles Eruptive, Vulkanische in der Kunst unwillkürlich ablehnte. Klaras Kompositionen sind ebenso wie ihre Biographie bei Breitkopf & Härtel erschienen. — Zu dem von Sittard für Klavier eingerichteten Bachischen Orgelchoral wolle man seinen Beitrag in der heutigen Rundschau vergleichen.



Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich. der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Loschwitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D W Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I

M SCHRAG



AUS DANZIG





AUS DANZIG

SCHUMANN, Op. 37, Nr. 11
RUM WILLST DU AND'RE FRAGEN




pe dei-nen Fra - gen o-der zeugt sie ge-gen
be dich!
p
Was auch
p
ritard.

JOH. „… GOTT WILL ICH NICHT LASSEN"
und bezeichnet von Alfred Sittard





p
più p
p
mp
p
mp
mp
mf
ritard.
ff
m.s.
m.s.
fff
fff

JAHRG. 19 — HEFT 24



KUNSTWART

HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS

VERLEGT BEI GEORG D. W. CALLWEY IN MUENCHEN

INHALT DES ZWEITEN SEPTEMBERHEFTES 1906



Gedächtnis.

Das Bürgerliche Recht

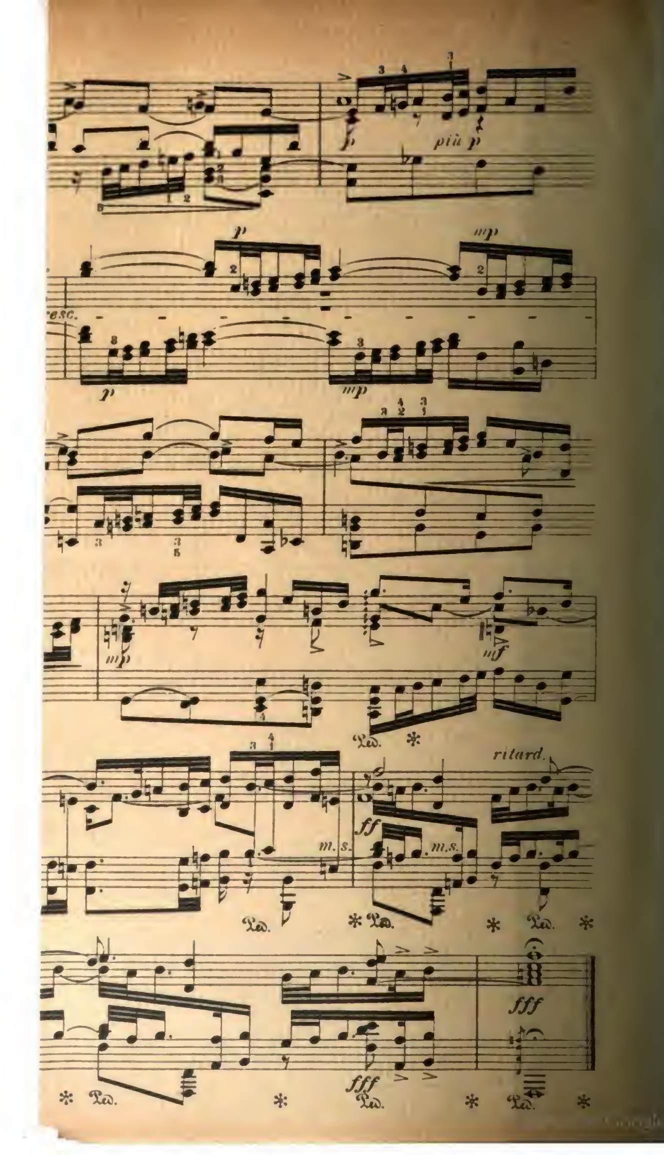
JAHRG. 19 HEFT 24



KUNSTWART

HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS
VERLEGT BEI GEORG D. W. CALLWEY IN MUENCHEN

INHALT DES ZWEITEN SEPTEMBERHEFTES 1906


più p
p
mp
mp
mf
ritard.
ff
m.s.
m.s.
fff
fff
Ped.

JAHRG 19 HEFT 24



KUNSTWART

HERAUSGEBER FERDINAND AVENARIUS
VERLEGT BEI GEORG D. W. CALLWEY IN MUENCHEN

INHALT DES ZWEITEN SEPTEMBERHEFTES 1906





„Mode“ in der Literatur

Zwei Parolen hört man heute am allerhäufigsten, eine negative und eine positive: „Los von der Mode!“ und „Hin zum Stil!“

Das klingt sehr wohllautend; man hört ordentlich, daß kein Zweifel mehr über die Zukunft einer Literatur bleibt, welche sich dessen bewußt ist, daß sie sich nicht um Mode, aber um Stil kümmern soll. Und wie genau und plastisch! Nicht nur was man, sondern auch — damit man es ja nicht verfehlen könne — was man nicht solle, ist gesagt! Nun fehlte nur noch, daß jemand uns sagte, was im Literaturleben „Mode“ und was „Stil“ ist und besonders, wie sie sich voneinander unterscheiden!

Gewiß, gewiß, es ist ein himmelweiter Unterschied zwischen beidem, so groß ist der Unterschied, wie zwischen Ja und Nein. Eben darin liegt, daß er in jedem einzelnen Falle einer Erklärung bedarf, so gut wie ich bei Ja und Nein wissen muß, was denn bejaht und was verneint werden soll. Wird vielleicht die Dauer bei der Mode verneint, beim Stil aber bejaht? Dann müßte man fünfzig Jahre warten, ehe man sich über etwas äußern darf. Oder die Verbreitung der Bücher? Das würde auf dasselbe hinausführen: gerade einige der stärksten „Stile“ haben offenbar sehr lange auf einem verhältnismäßig kleinen Gebiet ihre Zeit abwarten müssen. Ist's dann vielleicht grade das, daß die ganz schnell weit um sich greifenden Bewegungen zur Mode gerechnet werden müssen, die umgekehrt sich gebenden zum Stil? Aber es hat offensichtlich Dichter und Ausdrucksweisen gegeben, die so sehr eine Sehnsucht ihrer Zeit trafen, daß sie wie mit Windeseile um sich griffen! Ist nicht Shakespere bei seinen Lebzeiten verhältnismäßig schnell durchgedrungen, aber nach seinem Tode vergessen und erst wieder sehr spät neu entdeckt worden?

Und ist nicht vielleicht diese ganze Art, Entscheidungen, welche von Rechts wegen nur der ganze Mensch in Zusammenfassung aller seiner Kräfte geben kann, durch formelle Entscheidungen, durch Urteile auf Grund äußerlicher Kennzeichen zu ersetzen, ist diese Art nicht vielleicht eine jener sehr schlechten Moden, die zum Stil des geistigen Lebens der Menschheit geworden sind?

In der Tat, man irrt kaum, wenn man sagt, daß vier Fünftel aller geistigen Arbeit der Menschheit bisher darauf verwandt worden ist, Sachen durch Formen zu ersetzen. Vielleicht ist das auch nötig, damit irgend eine Art einheitliches Handeln zustande und die Mensch-

heit vorwärts komme! Vielleicht ist das wirklich ein berechtigter Stil der Entwicklung! Es gibt vielleicht andere Stile der Entwicklung, die uns jetzt besser erscheinen möchten; aber der bisherige ist eben auch einer. Er besagt inhaltlich, daß die Führenden grob zugehauene Kampfparolen formulieren, die nur ganz ungefähr die Richtung angeben, in der sie das Ziel sehen, und daß die Massen diese ungefähre Zielbestimmung zum Maßstab ihres Beifalls machen. Das mag denn so gehen! Es kann aber nur dann ohne die tiefste Schädigung so gehen, wenn die Führenden ihre Parolen kennen, deren Schwächen durchschauen und sie also richtig anzuwenden wissen.

Wenn heute die Parole ausgegeben wird: „Los von der Mode!", so hat das in einer Zeit, wo Sensation und Reklame gewichtige Mächte geworden sind, einen sehr guten Sinn: Es bedeutet den Willen, sich nicht mehr von jeder Sensation herumwerfen zu lassen, einen sichreren Schritt einzuschlagen, eine wirkliche Entwicklung zu verfolgen, und das mag dann allerdings eine Vorbedingung sein, um zu einem Stile zu kommen.

Es liegt nun aber am Tage, daß aus diesem Ruf, der angestimmt wurde, um gegen die Sensation und auf Stetigkeit zu wirken, ein Mittel geworden ist, um die Moden zu noch schnellerem Wechsel zu treiben und unaufhörlich für neue Sensationen Platz zu machen. Denn leider ja nicht für die Meister wird der Platz frei gemacht, sondern die Meister selbst werden weggeräumt, sobald sie anfangen, als Meister Anerkennung zu finden. Die bloße Tatsache einer irgendwie allgemeineren Anerkennung ist es grade, die als Beweis dafür genommen wird, daß eine „Mode" vorliegt. Und gegen falsche Götter gibt es allerdings keinen Gegenbeweis; man muß versuchen, die Hypnose zu zerreißen, und das geschieht am besten dadurch, daß man ihre Verächtlichkeit herausstellt.

Leider ist es kein geringerer Geist als Nietzsche, der dieses Spiel begonnen hat. Sein „Fall Wagner" gab auch den vorbildlichen Tonfall. In seiner „Götzendämmerung", 2. Kapitel, „Streifzüge eines Unzeitgemäßen" stellte er eine ganze Proskriptionsliste auf, die jetzt allmählich von den kleineren Geistern aufgearbeitet wird. Wenn man sie aus andern Teilen seines Werkes ergänzt, so wird man finden, daß die großen Hetzen, die je und je durch die Spalten unsrer Presse toben, sich zunächst ziemlich eng an sie angeschlossen haben. Nachdem Wagner vorüber war, kam Schiller dran. Kant ist grade mitten drin; Carlyle desgleichen. Shakespere, den Nietzsche wie alles Englische nicht vertrug, ist von Knut Hamsun in Bearbeitung genommen worden, vorläufig noch ohne Erfolg. Andre der Nietzscheschen „Unmöglichen" warten noch. Inzwischen hat man nämlich für würdiger gefunden, sich die Gegenstände selbst zu wählen. Knut Hamsun hat allein eine ganze Reihe angearbeitet: Ibsen, Tolstoj, Whitman, dazu auch den von Nietzsche so verehrten Emerson. Andere haben sich an Klinger, Böcklin, Thoma gemacht. Wie steht es mit Rembrandt? War der nicht auch einmal „Mode"? Bisher sind erst sehr dürftige Ansätze zu seiner „Ueberwindung" gemacht! Oder Goethe selbst? Nietzsches große Begeisterung schützt ihn. Aber mit den Mitteln, mit denen die übrigen Götter zum Verdämmern gebracht werden, könnte ein einigermaßen geschickter Ar-

rangeur ihn in Grund und Boden hinein lächerlich machen. Man kann sogar sagen, daß es bei wenig anderen so leicht sein möchte. Vor Zeiten machte folgender Scherz Aufsehen: Jemand hatte einem Redakteur einige Verse mit der Bitte eingesandt, nach ihnen seine dichterische Begabung zu beurteilen. Der Redakteur fand die Verse herzlich schlecht und urteilte dementsprechend. Die Verse waren von Goethe. Es wäre gar nicht schwer, ein ganzes Büchlein Goethescher Verse zusammenzustellen, aus denen man eher den Biedermeier als den Genius herauserkennen sollte.

Nur was wird mit diesen Betrachtungen vom negativen Pol aus erreicht? Das Publikum wird immer nervöser und unsicherer in seinem Urteil vor dem fortwährenden Bellen. Es ist, als sei ein jeder, der überhaupt noch Wert darauf legt, geistig mitzuleben, bis ins Innerste erregt und gespannt, daß er nicht etwa grade sich für jemand begeistere, der inzwischen „entlarvt" ist. Kann man auf solche Weise wirklich die Modesucht des Publikums bekämpfen? Nährt und ermutigt man sie nicht vielmehr? Ja, macht man nicht selbst Moden auf diese Weise? Und es ist nicht am Ende weniger schlimm, einen guten aber nicht bedeutenden Mann in Mode gebracht, als einen bedeutenden zur Mode herabgedrückt zu haben?

Man kann es nämlich mit der nötigen Lungenkraft gar wohl fertig bringen, einen Meister, dessen tüchtige Art drauf und dran ist, Stil zu werden, zur Mode zurückzuschrauben, und späteren Geschlechtern die Feststellung zu überlassen, daß zu unserer Zeit etwa die fruchtbarsten Ansätze vorhanden gewesen seien, die aus Mangel an Verständnis zurückgedrängt wurden. Dergleichen abgestumpfte Ansätze gibt es in der Geschichte der Künste genug und übergenug.

Von der Schweiz und von Schwaben her, aus dem Kunstbereich Gotthelfs und Kellers scheint eine Art Erzählungsstil herüberzukommen, der in ganz besonderem Sinne deutsch anmutet, ein klarer, ruhiger, besinnlicher Stil, der ein Gegengewicht gegen Pariserei und Wienerei abgeben könnte. Etwas Linkisches, etwas stark Pädagogisches, etwas Verantwortliches, ein in ruhiger Bewußtheit bauender Geist. Er hat schon lange zu uns gesprochen, aber ohne daß wir immer die zusammengehörigen Töne zusammenhörten. Jetzt allmählich fangen wir an, eine Gruppe, einen Zug, eine „Richtung", eine Art Stil zu erkennen, und wir freuen uns dessen. Die Ricarda Huch und Hermann Hesse mögen dazu gehören. Die Nüchternheit steht in Spannung mit etwas stark Farbigem. Das Hauptgefühl: ein sehr ehrlicher Geist geht ohne Mätzchen seinen graden Weg, und alles berührt wie etwas Selbstverständliches. Während wir uns noch des allen freuen und meinen, hier sei vielleicht ein guter Ansatz, hören wir es von Wien her bereits kichern: Mode, ihr Lieben! nichts als Mode! der ganze Keller von einigen Berliner Literaturmachern mit Sudermann (!) zugleich in den Sattel gehoben! an dem ganzen Kerl nichts Großes, kein Sinn für Großes, nichts als ein bißchen Talent für Idyll und Detail. So äußert sich in dem eigentümlichen Stil der gepfefferten Brühe, in dem jeder Nebensatz ein besonderes Schimpfwort enthalten muß, ein junger Wiener Literat, dessen Namen zu nennen keinen Zweck hätte.

Es ist, muß man fürchten, an der Zeit, die Parole von der „Mode" einzuziehen, da am Tage ist, daß sie ihrem Zweck zuwider zu wirken begonnen hat. Es wäre vielleicht jetzt wichtiger, eine entgegengesetzte Parole auszugeben, eine Parole der Achtung vor dem keimenden Leben. Ueberhaupt irgend eine positive Parole! Denn unter einer solchen zu arbeiten ist so wie so gesunder, als sich mit fortwährenden Verachtungsgefühlen zu stacheln. Wer sich den Blick für die Positionen verschafft hat, der wird in den Negationen kaum irren; wer aber die Negationen beherrscht, braucht darum noch lange keinen Sinn für die Positionen zu haben. Es ist nötiger, den Sinn dafür zu üben, als den für das Gegenteil.

Und schließlich wird einer, der den Blick für Positionen gewonnen hat, bemerken, daß auch unbedeutende Sachen ihre ganz respektablen Positionen enthalten können, und daß es viel richtiger sein möchte, ihnen zu ihrer beschränkten Geltung zu verhelfen, als ihnen eine Geltung abzustreiten, die sie gar nicht beanspruchen.

Arthur Bonus

Des Knaben Wunderhorn

Es sind nun hundert Jahre, daß „Des Knaben Wunderhorn" in der Welt ist, und alles in allem hat es doch gewirkt, was und wie es sollte. Johann Heinrich Voß schimpfte darauf, redete von einem „zusammengeschaufelten Wust voll mutwilliger Verfälschungen, sogar mit untergeschobenem Machwerk", von einem „heillosen Mischmasch von allerlei buzigen, truzigen, schmuzigen und nichtsnuzigen Gassenhauern samt einigen abgestandenen Kirchenhauern", und es hat genug Philologen gegeben, die ihm, wenn auch nicht so grob, nachgeredet und den „wissenschaftlichen" Wert der Sammlung für null erklärt haben. Doch Wolfgang Goethe, dem der erste Band gewidmet war, bewährte wie überall seinen klaren Sinn, indem er darüber schrieb: „Von Rechts wegen sollte dies Büchlein in jedem Hause, wo frische Menschen wohnen, am Fenster, unterm Spiegel oder wo sonst Gesang- und Kochbücher zu liegen pflegen, zu finden sein, um aufgeschlagen zu werden in jedem Augenblick der Stimmung oder Unstimmung, wo man denn immer etwas Gleichtönendes oder Anregendes fände, wenn man auch allenfalls das Blatt ein paarmal umwenden müßte. Am besten aber läge doch dieser Band auf dem Klavier des Liebhabers oder Meisters der Tonkunst, um den darin enthaltenen Liedern entweder mit bekannten hergebrachten Melodien ganz ihr Recht widerfahren zu lassen oder ihnen schickliche Weisen anzuschmiegen oder, wenn Gott wollte, neue bedeutende Melodien durch sie hervorzulocken. Würden dann diese Lieder, nach und nach, in ihrem eigenen Ton- und Klangelemente von Ohr zu Ohr, von Mund zu Mund getragen, kehrten sie allmählich, belebt und verherrlicht, zum Volke zurück, von dem sie zum Teil gewissermaßen ausgegangen, so könnte man sagen, das Büchlein habe seine Bestimmung erfüllt, und könne nun wieder, als geschrieben und gedruckt, verloren gehen, weil es in Leben und Bildung der Nation übergegangen." Goethe also begriff, daß das Buch für das Leben und nicht für die Wissenschaft geschaffen worden, und so durfte er auch

die Restaurierungen und Aenderungen der Herausgeber ruhig gelten lassen — „besitzen wir doch aus früherer Zeit kein poetisches und kein heiliges Buch, als insofern es dem Auf- und Abschreiber solches zu überliefern gelang oder beliebte". Ein Lebensbuch wollten Ludwig Achim von Arnim und Clemens Brentano geben, und in der Tat hat es als solches all diese hundert Jahre hindurch gewirkt.

Zwar, wer wollte leugnen, daß auch hier nicht alle Blütenträume reiften! So weit, wie die Herausgeber und Goethe wünschten, ist das Buch doch nicht ins Volk gedrungen, und die Rückkehr der Lieder zum Volke ist auch nicht, das wissen wir heute leider nur zu gut, in dem gewünschten Maße erfolgt. Aber wir haben in Deutschland während des neunzehnten Jahrhunderts eine Liederdichtung gehabt, die von dem edelsten Geiste des Volksliedes befruchtet war und eine Anzahl Kleinode auch für das eigentliche Volk ergab, wir haben das Volkslied wenigstens literarisch und ästhetisch in seine Ehre und Wirkungskraft wieder einsetzen gesehen, und durch die Schule, und vielleicht auch die Gesangvereine ist doch immerhin ein bestimmter kleiner Teil wieder in den Mund des Volkes gekommen, wenn auch nicht so tief in die Seele des Volkes, als man wohl gewünscht hätte. Das dürfen wir keineswegs unterschätzen, und es ist neben Herders das Verdienst der beiden Romantiker des „Wunderhorns". Die heutige Bedeutung des Buches dann beruht darauf, daß es noch immer das beste Werk zur Einführung in das Volkslied ist, insonderheit für die Jugend. Ja gewiß, es stehen nicht nur Volkslieder, es steht auch sehr viel Kunstpoesie darin: da treffen wir auf sogenannte Gesellschaftslieder aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, deren lyrischer Reiz nicht sehr stark ist, so interessant sie als Texte zu deutschen und fremden Melodien sind, da finden wir die von echtem Volksliedgeiste oft nur sehr schwach berührten Chronikengedichte, Referate historischer Ereignisse, da ist das protestantische Kirchenlied und vor allem das katholische geistliche Gedicht vertreten, selbst die Gedichte Opitzens und anderer Kunstpoeten der Barockzeit fehlen nicht, und zum Schluß taucht gar noch Pfeffels Türkenpfeife auf. Dazwischen stehen aber auch fast alle berühmten echten Volkslieder, die dann in Uhlands Mustersammlung Aufnahme und liebevolle Behandlung fanden, vom alten Hildebrands- und Tannhäuserlied über das lyrische Lied bis zum Kinderreim hinab, und indem man nun als junger Mensch an die große Sammlung herankommt, erhält man den Eindruck eines gewaltigen Reichtums, den Eindruck einer allseitigen, unermeßlich weiten und tiefen Volksseele, und auf diesen Eindruck kommt es, meine ich, in unserer Zeit doch zuerst an. Uhlands wohlgeordnete Sammlung, obschon sie vielleicht zuletzt auch reicher ist, bringt diesen Eindruck doch nicht in dem Maße und nicht so unmittelbar hervor, und daher muß sie, wie ich glaube, das zweite Buch sein, das „Wunderhorn" das erste bleiben.

Ich könnte noch über meine eigenen Erlebnisse mit dem Buche schreiben, wie ich es mir aus Reclams Universalbibliothek kaufte, wie ich dort klopfenden Herzens Lieder meines eigenen Stammes las, wie ich einmal, als ich in einer dithmarscher Geschichte den Anfang eines verschollenen Liedes fand und der Mutter davon erzählte, zwei weitere Verse aus deren Mund und dazu die Kunde, die Großmutter habe es

noch ganz gewußt, vernahm — ja, da fühlt man erst ganz, was Herder und die Romantiker geleistet, und was trotzdem verloren gegangen ist. Und nun in neuester Zeit der Niedergang nicht mehr bloß des Volksliedes, leider des Singens im Volke! „O mein Gott, wo sind die alten Bäume, unter denen wir noch gestern ruhten, die uralten Zeichen fester Grenzen, was ist damit geschehen, was geschieht? Fast vergessen sind sie schon unter dem Volke, schmerzlich stoßen wir uns an ihren Wurzeln. Ist der Scheitel hoher Berge nur einmal ganz abgeholzt, so treibt der Regen die Erde hinunter, es wächst da kein Holz wieder." — Das schrieb schon Arnim zum „Wunderhorn". Und schon er fügte hinzu: „Daß Deutschland nicht so weit verwirtschaftet werde, sei unser Bemühen!" Sei es auch unser Bemühen in unserer vielleicht noch schwereren Zeit! „Was da lebt und wird, und worin das Leben haftet, das ist doch weder von heute noch von gestern, es war und wird sein, verlieren kann es sich nie, denn es ist, aber entfallen kann es für lange Zeit, oft, wenn wir es brauchen, recht eifrig ihm nach sinnen und denken. Es gibt eine Zukunft und eine Vergangenheit des Geistes, wie es eine Gegenwart des Geistes gibt, und ohne jene, wer hat diese?" Auch das schrieb Arnim zum „Wunderhorn", und es ist eine Hoffnung und eine Mahnung zugleich, die im besonderen wir Kinder rascher fließender Tage nicht vergessen dürfen. Adolf Bartels

Wunderhorn-Musik

„Am besten läge doch dieser Band auf dem Klaviere des Liebhabers oder Meisters der Tonkunst, um den darin enthaltenen Liedern entweder mit bekannten, hergebrachten Melodien ganz ihr Recht widerfahren zu lassen, oder ihnen schickliche Weisen anzuschmiegen, oder, wenn Gott wollte, neue, bedeutende Melodien durch sie hervorzulocken." Nichts kennzeichnet die Abgeschiedenheit der Musiker vom allgemeinen Geistesleben besser, als daß Goethes Aufmunterung in seiner berühmt gewordenen „Wunderhorn"-Rezension bei den namhaften Tondichtern seiner Zeit so gut wie unbeachtet bleiben konnte. Schubert, C. M. von Weber, Mendelssohn, Loewe, deren Schaffen die Poesie des Großen von Weimar so vielfach angeregt hat und die meist auch zur Romantik in guten Beziehungen standen, haben nichts aus dem „Wunderhorn" komponiert, oder, wenn sie Gedichte wählten, die auch im „Wunderhorn" stehn, so läßt sich nachweisen, daß sie sie aus anderen Quellen geschöpft haben. Auch Robert Franz kommt als Wunderhornkomponist kaum in Betracht, und die moderne Schule, die Liszt, Peter Cornelius, Alexander Ritter, Hans Sommer, Jensen, Martin Plüddemann, Hugo Wolf, Pfitzner sind völlig achtlos daran vorübergegangen.

Der Ruhm, das Wunderhorn als Textquelle für die Komponisten entdeckt zu haben, gebührt Robert Schumann. Alle seine Kompositionen danach stammen aus dem Jahre 1849. Die Chöre in op. 75 und 91 sind minder bedeutend. Aber das jämmerlich klagende „Käuzlein" und das gemütliche „Marienwürmchen" gehören zu den besten Stücken des Lieberalbums für die Jugend (op. 79). Den damit gegebenen Fingerzeig hat sich dann vor allen Johannes Brahms

zunutze gemacht. Man kennt seine tiefe, der alten Musik abgelauschte, mit seiner eigenen Kraftnatur gesättigte Harmonik, welche die Gedichte mit allem Duft und Reiz des Altertums umweben, wie in den traumhaften Dreiklangsformen des „Ueberläufers". Zu diesem wunderbaren Stimmungsbilde (einem klingenden Hans Thoma) bildet das „Gut'n Abend, gut Nacht" ein liebreizendes Gegenstück. Auch „Der Herr von Falkenstein", „Ich schall mein Horn", „Wer will sehen zwei lebendige Bronnen" liegen in Brahmsscher Vertonung vor. „Ich weiß mir 'n Mädchen" hat er reizend als Duett gesetzt; „Ich schall mein Horn" noch einmal für Männerchor (das Prachtstück des op. 41) und „Schlaf Kindlein" kanonisch für Frauenstimmen. Endlich dürfen aus den gemischten Chören „Rosmarin" und „Spazieren wollt ich reiten" mit dem köstlichen Refrain „Trab, Rößlein, trab" nicht vergessen werden. Die Wunderhornlieder, die in den „Deutschen Volksliedern" komponiert sind, entnahm Brahms übrigens der Sammlung von Kretzschmar.

Es ist nicht mein Ehrgeiz, eine vollständige Liste aller Wunderhornkompositionen zu geben. Gelegentlich hat wohl so mancher Komponist das eine oder andere Liedlein der berühmten Sammlung entnommen. Es soll aber nur von jenen Neueren die Rede sein, deren Tonphantasie das Wunderhorn in auffälliger Weise befruchtet hat. Zu diesen gehört vor allen Gustav Mahler, den eine starke Sehnsucht von Jugend an zu der gesunden Kraft unserer älteren Volkspoesie hinzog. Seine bei Schott erschienenen Wunderhornlieder tragen den Stempel gewollter Volkstümlichkeit, die mit dem durchaus subjektiven und sehr komplizierten Grundwesen Mahlers bisweilen Querstände ergibt. Dessenungeachtet gehören sie mit zu den trefflichsten Erzeugnissen der neueren Tonlyrik und haben ihre Anwartschaft auf Popularität schon darin, daß sie zunächst durch die melodische Linie wirken. Es ist unfaßbar und nur aus der Indolenz unserer Konzertsänger zu erklären, daß Sachen wie „Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald" (Kw. XVII, 8) mit dem entzückenden Mittelsatz oder das „Um schlimme Kinder artig zu machen" in seiner liebenswürdigen Gegenstimmigkeit nicht allenthalben gesungen werden. In dem schwermütigen, oft wie schmerzüberwältigt aufschluchzenden „Nicht Wiedersehn" hat mich die Stelle „Du hörst kein Glöckelein läuten" durch die Wärme des Ausdruckes noch immer gerührt. Vor allem aber gewinnt uns der mitunter freilich kreislerianisch barocke Humor. Das in der Notenbeilage als Probe mitgeteilte „Aus, aus!" hat Mahler zu einem Dialog zwischen dem kläglich lamentierenden Mägdlein und dem immer wieder sein „Heute marschieren wir" anstimmenden Soldaten verarbeitet. Auch „Starke Einbildungskraft" und „Selbstgefühl", besonders aber die „Ablösung im Sommer" müssen hervorgehoben werden. In „Scheiden und Meiden" besteht er mit Glück neben der alten Volksweise, wogegen er im „Rheinlegendchen" später einmal unterlegen ist. „Zu Straßburg auf der Schanz" enthält viele geistreiche Züge, befriedigt mich aber als ganzes weniger. Wer Mahler dem Komponisten von seiner zugänglichsten Seite her näher treten will, muß das von diesen beiden Liederheften her tun.

Die Vorliebe für das „Wunderhorn" begleitet Mahler durch sein gesamtes Schaffen. Von seinen Orchesterliedern gehört das sehr charakteristische „Mutter, ach, es hungert mich" hierher. Ja selbst in seinen Symphonien läßt ihn das Wunderhorn nicht los: in der zweiten bringt er das ausdrucksvolle „Urlicht" als Altsolo; in der dritten greift er thematisch auf sein Kuckuckslied zurück und läßt einen Frauenchor das „Es sungen drei Engel einen süßen Gesang" intonieren. Dem Schlußsatz der Vierten endlich liegt das Gedicht „Wir genießen die himmlischen Freuden" zugrunde. Neuestens hat Mahler wiederum zwei Soldatenlieder aus dem Wunderhorn (Leipzig, Kahnt) erscheinen lassen. „Der Tambourg'sell" gefällt mir weniger. Die Situation wird zu wenig veranschaulicht. Dagegen bietet die gespenstische „Revelge" dem Komponisten Gelegenheit, seine eigentümliche Begabung für bizarre Charakteristik und volksliedmäßige Melodik zu einem sehr phantastischen Stimmungsbilde zu verbinden, das einem unwillkürlich das Wort vom musikalischen E. T. A. Hoffmann auf die Lippe drängt.

Auch Richard Strauß hat — zwischen op. 32 bis 49 — eine Periode gehabt, wo er, nach neuen dichterischen Anregungen suchend, auch an das Wunderhorn kam und einige Texte daraus in Musik setzte. Die „Himmelsboten zu Liebchens Himmelbett" machten den Anfang. Aber nicht immer war Strauß so glücklich, wie in dem keck von der Leber weg komponierten „Für fünfzehn Pfennige". Sowohl dem „Hat's gesagt" als auch dem „Junggesellenschwur" fehlt die sprechende Plastik der Gesangmelodie. Knifflige Tonmalereien, detaillierte Anweisungen für den Vortrag müssen ersetzen, was der Erfindung an Unmittelbarkeit und Sinnenfälligkeit abgeht. Den Musiker wird immerhin so mancher geistreiche Zug interessieren. Aber Straußens beste lyrische Kräfte konnten gerade das Wunderhorn nicht auslösen. Sein Schüler Hermann Bischoff, der in seinen hübschen „Neuen Weisen zu alten Liedern" (Leipzig, Lauterbach & Kuhn) reichlich aus dem „Wunderhorn" schöpfte, hat mit der zuweilen etwas gesuchten biedermeiernden Einfachheit dieser Kompositionen eigentlich seinen Meister verleugnet.

Seine ganze Stellung in der modernen Tonlyrik verdankt dem Wunderhorn Theodor Streicher. Ein Komponist von Dichters Gnaden, hat er seine Begabung immer dann am überzeugendsten entfaltet, wenn er diesen Mutterboden seiner Kunst berührte. Ein herbes, männliches Wesen, ein drastischer Realismus ist Streichers Merkmal. Weiche, zerschmelzende Gefühle, weinerliche Sentimentalität und schmachtende Sinnlichkeit scheint er gar nicht zu kennen. Aber die Skala seiner Phantasie ist trotzdem sehr weit. Neben balladenartigen Gesängen voll Ernst, Größe, Wildheit stehen Lieder voll zarter Schwärmerei und Innigkeit und gleich dabei wieder köstliche Spott-, Scherz- und Schelmenlieder. Ueber die erste Reihe dieser Klavierlieder nebst den kernigen Soldatenchören ist hier schon seinerzeit eingehend gesprochen und es sind Beispiele daraus mit unsern Notenbeispielen vorgelegt worden. Ich habe von meinem damaligen Enthusiasmus nichts zurückzunehmen. Ist Mahler der musikalischere, so ist Streicher der intuitivere Künstler. Eine Fülle der Gesichte

ist in diesen Liedern gebannt. Die letzte Folge (Leipzig, Lauterbach und Kuhn) enthält wieder sehr eigenartige Gaben. Da ist das schlichte „Werd' ein Kind", das fein harmonisierte Brautlied, der „Ueberdruß der Gelehrsamkeit", der aus grüblerischer Stimmung zu herzhafter deutscher Zecherfreude sich steigert; das als Liederspiel für zwei Stimmen mit Chor komponierte Scheidelied und endlich das genial als Tanzballade behandelte „Jagdglück". Insgesamt dürfte Streicher ein halbes Hundert Lieder aus dem Wunderhorn in Tönen nachgedichtet haben, darunter viele bisher unbeachtet gebliebene, deren Sinn und Schönheit uns erst seine Musik erschlossen hat.

Auf diesem Wege hat er an dem jungen Otto Brieslander einen Nachfolger gefunden. Ich sage Nachfolger, nicht Nachahmer. Denn beide Komponisten-Persönlichkeiten sind ganz verschieden und sie gleichen einander sonst nur noch in dem Naturalistischen ihrer Satztechnik. Glatte Macher, raffinierte Geschicklichkeitskünstler sind sie beide nicht, können sie nicht sein, weil sie nach dem Ausdruck eines noch nicht Gesagten suchen und darum mit den üblichen Mittelchen nicht zureichen. Streichers Stärke ist die Anschaulichkeit, Brieslanders Stärke die Stimmung. Dort ist das Herausgestalten des Profils Trumpf, hier das Verschwimmen der Linie. Gegenständliche und subjektive Kunst stehen einander in den Liedern dieser zwei Komponisten alswie Schulbeispiele gegenüber. Darum ist des einen Herrschbereich das Balladenartige (im weitesten Sinne); das des andern die eigentliche Lyrik. Ohne Zweifel erscheint Streicher als der Aeltere, Reifere, aber Temperamentvollere. Mit Brieslanders stiller Versonnenheit, die so gern bei Gedichten geistlichen Inhalts — wie ein Beter vor alten Heiligenbildern — betrachtsam weilt, hat er gar keine Berührungspunkte. Eher schon auf weltlichem Gebiete, wo dem religiösen Grundzug ein feiner Humor ein Gegengewicht bietet. Streicher ist Gestaltenseher, ist Zeichner. Seine Tonsprache packt unmittelbar, sobald das Gedicht selbst dem Verständnis keine Schwierigkeiten bietet. Brieslanders Kunst bedarf des allmählichen Eindringens. Zunächst bekommt man nur einen Gesamteindruck. Die kurzen rhythmischen oder harmonischen Einfälle, von denen sein Schaffen ausgeht, prägen sich zunächst nicht besonders ein. Der oberflächliche Hörer empfindet oft eine gewisse Monotonie, und selbst der Aufmerksame genießt erst beim wiederholten Hören die Ausdrucksfähigkeit einer feinfühlsamen Differenzierungskunst. Ich glaube, daß uns in Brieslander, auf dessen Wunderhornlieder der Kunstwart schon einmal hingewiesen hat, ein Neuer und Eigener heranwächst, der noch rascher anerkannt würde, wenn er bei der Veröffentlichung seines ergiebigen Schaffens mehr Vorsicht walten ließe. So manches, was dem Künstler persönlich von Wert ist, vielleicht als Studie, vielleicht als Fixierung eines merkwürdigen Einfalls, bringt den Kunstfreund, der sich zum ersten Mal einen Begriff von seiner Art bilden möchte, nur in Verwirrung. Wer sich darein versenken will, dem werden „Maria auf der Reise", „Zugvögel" (Kw. XIX, 6), „Maria an der Wiege", das wir in der Notenbeilage dieses Heftes bringen, „Inschrift", „Christkindleins Wiegenlied", „Ruhe in Gottes Hand", „Erlösung", dann das „Rauten-

sträuchlein", „Die schweren Brombeeren", „Hüte dich", „Rosmarin" das Bild der musikalischen Persönlichkeit Brieslanders — wenigstens soweit das Wunderhorn mit in Betracht kommt — hinlänglich umschreiben.

Die Komposition von Wunderhornliedern liegt jetzt gewissermaßen in der Luft. Kaum waren Streichers erste Sachen heraus, so stellte sich der alte Lassen mit einem Bande ein, der die alten Originalweisen in seiner Bearbeitung brachte. Jetzt haben Max Meyer (bei Schott) und Mano Neubauer (H. Lensch) Suiten eigener Kompositionen auf Wunderhorntexte erscheinen lassen. Auch der sehr begabte junge Walter Braunfels, der Komponist des humoristisch-grotesken „Flußübergangs", wäre hier zu nennen, um zu zeigen, daß das für längst überlebt gehaltene Buch noch lange nicht ausgewirkt hat, daß es seit den letzten fünfzig Jahren immer mehr in Schwang gekommen, ja geradehin zum Modebuch der Musikwelt geworden ist. Habent sua fata libelli. Richard Batka

Der Reflex

1. Reflexblind

Die Wissenschaft kennt eine Reihe von Fällen, in denen es gelang, Blindgeborenen in späten Jahren das Augenlicht zu geben. Mit einiger Ueberraschung sah man aus den Erlebnissen des plötzlich Geheilten, wie viel Erfahrung und wie viel Berechnung der scheinbar so einfache Akt des Sehens voraussetzt. Wir alle haben diese uns heute so leichte und selbstverständliche Tätigkeit einmal mühsam erlernt. Aber die Zeit, in der wir das taten, liegt jenseits der Grenzen unserer Erinnerung, und auch die Fähigkeit hatten wir damals noch nicht, von unseren zahllosen kleinen Beobachtungen und Erkenntnissen den anderen Mitteilung zu geben. Das macht jene Fälle für den Seelenforscher so wichtig. Was die Geheilten uns von ihren Wahrnehmungen sagen, das sind die Beobachtungen eines noch nicht jährigen Kindes, unmittelbar und in wohlgesetzter Rede gegeben. Wie ein Wesen aus einer anderen Welt, das plötzlich auf unsern Planeten versetzt ist und staunend hier sich umsieht, kommt so ein Geheilter zu uns her. Er ist auf unsere Hilfe angewiesen, muß von uns lernen. Aber sollten wir nicht auch ein wenig von ihm lernen können, dessen Sinn wohl unentwickelt ist und unerfahren, aber auch unverbraucht und frisch?

Wahrhaftig, wir können von ihm lernen. Das ist ja das Göttliche im Kinde wie im genialen Menschen, daß sie frei sind von tausend Herkömmlichkeiten, die auf uns lasten: daß sie uns frei machen können von solchen Herkömmlichkeiten, bemühen wir uns, sie zu verstehen. Nur auf eine ihrer Beobachtungen soll heute hingewiesen werden. Vor einem Geheilten steht eine Tasse, an deren Rand das Sonnenlicht einen blinkenden Streifen zieht. Er sieht den schimmernden Reflex und fragt erstaunt, was das für eine Farbe sei.

Was das für eine Farbe sei — der Ueberlegene ist schnell mit der Antwort fertig. In gescheiter Rede setzt er die Unterschiede von Farbe und Licht auseinander, er rückt die Tasse in den Schatten, beweist dem andern, daß jene scheinbare Farbe keine wirkliche Farbe sei,

und — die Sache ist für ihn erledigt. Für andere ist sie das aber nicht. Sie sagen sich, daß sie die scheinbare Farbe vorher überhaupt nicht beachteten. Und suchen sie dann im Zimmer nach ähnlichen scheinbaren Farben, so machen sie die seltsame Entdeckung, daß unser ganzes Sehenlernen in frühen Kindertagen auch ein Sehenverlernen gewesen ist. Wo überhaupt das Licht spielt, da gibt es außer Farben auch Reflexe. Die Erfahrung lehrte sie uns als trügerische Irrlichter kennen, die der Kluge nicht beachtet. Und wir alle wurden mehr oder minder klug, streiften den Dingen die flüchtige Schönheit ab und machten die Welt um uns her unendlich ärmer. Und nun kommt so ein großes Kind, es läßt uns das Umgekehrte erleben wie der Knabe im Andersen-Märchen, zeigt uns das Königliche im Entkleideten, und da wollen wir die Ueberlegenen sein? Ich denke, wir bemühen uns lieber, die Schüler unserer Schüler zu werden und mit Kinderaugen hinauszublicken in eine Welt der Wunder. Die Glanzlichter sollen uns nicht weniger tatsächlich sein als die Farben. Wie das aufflammt plötzlich rings umher! Das ist wie Höhenfeuer in der Mittsommernacht. Wie in ein Feiertagskleid gehüllt erscheinen mit einem Mal die Dinge, die wir in nüchternem Arbeitskittel vorher sahen.

Wer einmal diese Seligkeit an sich erfuhr, der mag sie nicht mehr missen. Er sucht nach einem Helfer, der ihn immer wieder befreien möchte von der Last der Erfahrung, die so geschäftig Tag um Tag jene Lichter wieder löschen möchte. Nun, es gibt einen solchen Helfer, und der ist: die Kunst. Die großen Künstler, die noch immer große Kinder waren, haben noch jedesmal der alten Muhme Nüchternheit die Tür gewiesen. Lassen wir uns von ihnen berichten, wie sich zu verschiedenen Zeiten die Welt abspiegelte in ihren Augen, und wir haben einen dauernderen Besitz, als ihn die flüchtige Mitteilung eines Sehendgewordenen gibt.

2. Entdeckung des Reflexes in der modernen Malerei

Noch immer ist der deutschen Bildung die Kunstgeschichte Italiens geläufiger als die des Nordens. Rechnen wir mit dieser Tatsache und suchen zuvörderst nach Reflexen in den Räumen des Museums, die der ältesten toskanischen Malerei gewidmet sind.

Da haben wir denn gleich von vornherein eine Ueberraschung: für das naive Auge gibt es auf den Tafeln aller späteren Jahrhunderte nirgends mehr der blendend hellen Reflexe wie auf denen des Duecento und Trecento (13. und 14. Jahrhundert), so stark leuchtet es auf von dem Goldgrund, von dem die Figuren sich abheben, und der an einigen Stellen — bei Heiligenscheinen, Prachtgewändern und dergleichen — sogar reliefartig hervortritt. Und doch wäre es ein Irrtum, diesen Goldgrund als den ersten malerischen Reflex zu nehmen; ebensowenig, wie wir in den Mosaiken der byzantinischen Epoche, die ja in den angedeuteten Bildern ausklingt, oder den Emailmalereien derselben Zeit Reflexdarstellungen sehen dürfen. Die Sonne, nicht der Maler macht solche Reflexe. Hier hat sich die Kunst wie eine noch mit dem Mutterleibe verwachsene Frucht noch nicht loslösen können von der Natur; das heißt, sie ist überhaupt noch nicht freie Kunst. Es

ist denn auch bezeichnend, daß, je weitere Fortschritte die Malerei macht, um so mehr die Bedeutung der Goldfarbe für die Bilder verliert.

Mit Giotto trat dann, wie männiglich bekannt, der große Umschwung ein. Wie das Lied eines Singvogels, der dem Schwarm vorausflog, leuchtete die Kunst dieses Mannes hinein in die noch so starre, gebundene Kunst des Trecento. Lange blieb er allein. Um die Wende des 15. Jahrhunderts erst ändert sich das, und ändert sich plötzlich. Die große Weltfreudigkeit war über die Maler gekommen. Und nun sehen wir auch hundertfach Reflexe aufleuchten auf den Bildern. Lichter, Farbentöne blitzen auf, wo das Sonnenlicht sich spiegelt im hellen Gestein eines Schmuckes, auf dem Metall einer Rüstung, den schimmernden Beeren bunter Trauben. So bewußt ist die Farbe gerade an diesen helleren Lichtern, daß sie ihnen zuliebe die ganze Zeichnung ändern. Die Haare werden in kleine Löckchen gekräuselt und bei keiner Wendung wird der lichtere Farbenton vergessen; die Wellen auch breiterer Ströme sind wie das Gesprudel eines klaren Quells, das mit dem Licht so lustig Fangball spielt. Lauter flinke Linien und Formen. „Allegro molto" scheint über allen diesen Bildern zu stehen, und was die Maler auch erzählen: immer wieder wird ein Scherzo draus.

Die Reflexe waren entdeckt. Dennoch, so kindlich lebhaft und kindlich umständlich die Maler von ihrer Entdeckung berichten, hatten sie doch nur einen winzigen Teil der Schönheiten der Reflexe erst bemerkt. Der Reflex macht die Farbe lichter und bringt so eine stärkere Modulation in das Kolorit. Soviel wußte man nun. Aber der Reflex eines stärkeren Lichtes, oder auch der eines schwächeren auf entsprechend glatterem Gegenstand bleicht nicht nur die eigentliche Farbe, sondern löscht sie völlig aus und setzt an ihre Stelle einen Ton, dem von den Farben unserer Palette das Weiß am nächsten kommt. Diese weißen Reflexe sind die wichtigsten von allen, denn sie erst bringen wirklich Sonne in das Bild. Sie aber waren vorläufig noch unentdeckt. Wann nun wurde man aufmerksam auf sie?

Wir sind noch immer in den Italienersälen des Museums und suchen hier. So um das Jahr 1430 tauchte es auf. Weiße Reflexe deuten auf die Rundung blauschwarzer Trauben, die roten Perlen der Edelkoralle, die gelben Falten seidener Gewänder. Aber nicht Florenz geht hier voran, sondern das nördliche Italien, die Malerschulen von Ferrara, Padua, Venedig, Mailand. Dann folgen die Florentiner freilich bald. Die weißen Streifen auf stählernen Rüstungen und die weißen Punkte auf metallenem Geschmeide sind die ersten wirklichen Reflexe, die sie dort wiedergeben.

So wäre also das nördliche Italien die Heimat der eigentlichen Kunst der Reflexmalerei? Nach unseren bisherigen Beobachtungen, ja. Und doch will es nicht so recht glaubhaft scheinen. Wir betrachten die italienischen Bilder, auf denen es zuerst auch in Weiß reflektiert, und finden in der Gesamtempfindung ein Irgendetwas, das doch nicht stimmen will zu der Heiterkeit, die eine solche Entdeckung voraussetzt. Gerade in diesen norditalienischen Bildern kündet sich zuerst in aller Unzweideutigkeit die strengere, gemessenere Kunst der klassischen Zeit an. Ein anderes Licht, eine andere Beleuchtung fesseln diese Maler. Eine

Wolkenschicht, die das Licht zerstreut und die Schatten wachruft, schiebt sich zwischen Mensch und Himmel. Wer sich mit solchen Beobachtungen abgibt, kann nur wenig Interesse haben für die lieblichsten und sonnigsten aller Reflexe. Immer mehr verstärkt sich uns der Eindruck, daß hier nur Uebernommenes weitergegeben wird, daß also jene entscheidende Beobachtung vom nördlichen Italien ebensowenig wie vom mittleren ausgegangen sein könne.

Aber die italienischen Säle wollen nicht mehr hergeben. Gut, versuchen wir es auf der anderen Seite, bei den Altniederländern und den Altdeutschen. Auch da melden sich schon in frühester Zeit Reflexe, hier aber fast gleichzeitig die weißen neben den bunten. Merkwürdig, wie rein die Dissonanz, die wir heraushörten aus den oberitalienischen Bildern, sich löst in dieser nordischen Kunst. Wir prüfen die Zahlen und stellen fest, daß hier die wichtigsten Reflexe früher als in Italien beobachtet worden sind, daß mithin eine rechte Geschichte der Malerei nicht mit der von Toskana, sondern mit der niederländischen anzufangen hätte. Das könnte uns wohl zu mancherlei Betrachtungen Anlaß geben. Wir könnten die ganze Reflexmalerei als einen einzigen kleinen Reflex der großen Völkergeschichte fassen, könnten zeigen, wie die Bewegung der freien Städte, die dem Mittelalter ein Ende machte, vom germanischen Norden ausging, wie sie im mittleren und südlichen Deutschland ihre stärkste treibende Kraft gewann. Aber nicht Kulturgeschichte wollen wir diesmal betrachten, sondern nur Bilder sehen. Und da ist nach der Feststellung, daß die Niederlande die Anregung gaben, wichtig nur noch die Tatsache, daß die geschilderte kindlich heitere Darstellung der Reflexe, wie sie für die sogenannte Frührenaissance bezeichnend ist, nirgends besser gedieh, als bei uns in Deutschland.

Altdeutsche Kunst — es kennt sie keiner, der noch irgend reflexblind ist, der es nicht lernte, mit so flinken Blicken, wie die gesunden Augen der Maler damals sahen, den hunderten von Lichtern und Lichterchen zu folgen, die wie lachende Putten allüberall in der Landschaft umherschwirren. Die Italiener änderten nur die Zeichnung so, daß sie möglichst viele Reflexe hergab. Meistern wie dem älteren Cranach und Altdorfer, um die beiden prächtigsten dieser Gruppe zu nennen, ist das nicht genug. Ihre Wälder sind wie aus lauter kerzenstrahlenden Weihnachtsbäumen zusammengesetzt, so tanzt es von Lichtern auf den Blättchen, die sich jedes einzeln aus dem schweren Laub abheben. Exotisches Getier wird in das Bild hineingebracht, Papageien und Pfauen, mit keiner anderen Bestimmung als der, die Zahl der Lichter zu vergrößern. Die Bücher der Heiligen bekommen einen funkelnden Beschlag, und die Grashälmchen auf der Wiese sind so persönlich wie die Bäume des Waldes, die alle einen Vornamen zu haben scheinen.

In Hellas bediente die klassische Skulptur sich des Mittels, die Figuren in feuchte Gewänder zu hüllen, deren sich anschmiegende Falten der Gestalt, mit Goethe zu reden, ein „hundertfaches Echo" geben. Die Landschaft dieser älteren Deutschen scheint in ähnlicher Weise von einem leichten Tau überzogen, dessen blinkende Hülle dem Sonnenlicht gleichfalls einen hundertfachen Widerhall verleiht. Darauf einmal mindestens mehr als auf alles andere zu achten, sollte keiner versäumen, dem diese Kunst noch roh und eckig und bäuerisch vorkommt.

Die Kulturbeschreiber besonders könnten hier unsäglich viel mehr lernen als im Archiv.

3. Von der Lichtermalerei zur Lichtmalerei

Wir müssen noch einmal zurück zu den Schülern in der Fähigkeit des Sehens. Die schwerste Arbeit ist hier die, die Tiefe des Raumes mit den Augen abschätzen zu lernen. Einiges aus diesem Vorgang können wir bei unseren Kindern beobachten. Das Kind greift, um das bekannteste Beispiel anzuführen, nach dem Monde ebenso wie nach dem Gesicht der Mutter, die sich über die Wiege beugt; es glaubt die Decke des Zimmers so sicher fassen zu können wie sein Bettuch. Als eine einzige bunte, rein zweidimensionale Fläche erscheint ihm die Welt; sie ist ihm absoluter Vordergrund. Mit dem Tastsinn hat es lange zu experimentieren, bis ihm eine Ahnung von der Perspektive aufsteigt, ehe die Körper im Raume sich ihm abrunden und dieser Raum sich gliedert in verschiedene Gründe.

Einem Kinde gleich, das sein Sehen noch nicht durch den Gebrauch des Tastsinns vervollkommnete, blickt die Kunst des 15. Jahrhunderts. Diese bunte, farbenfrohe Malerei ist noch reine Flächenkunst. Wo volkreiche Szenen geschildert werden, sind die Figuren des fernsten Hintergrundes doch zum Greifen nah, so wenig ist die Farbe ihrer Kleider gedämpft durch die dazwischen lagernde Luft, so scharf sehen wir ihre Gesichter und Mienen. Die größeren Gestalten des Vordergrundes leiden nicht weniger unter diesem Mangel. Man wundert sich fast, daß sie überhaupt einen Schatten werfen. Nichts von körperhafter Modellierung, von den feinen Farbenabstufungen, die eine Wange etwa, oder einen Arm so zart abrunden. Der Schatten ist da, die Schattierung fehlt.

In Norditalien, sahen wir, wurde zum erstenmal mit einer solchen vertiefenden, im engeren Sinne malerischen Malerei ernsthaft begonnen. Freilich, ohne schwere Opfer ging es nicht. Das helle Frühlingslicht verschwindet, die Sehfreudigkeit erstirbt; als ob ein älter gewordener, müderer Blick die Dinge sähe, werden sie jetzt dargestellt. Weichere Umrisse, mildere Farben. Eine dunklere, mattere, grauere Schicht legt sich über die Natur, Atmosphäre umflutet sie. Aber je mehr die Leuchtkraft nachläßt, um so klarer auch wird das Dreidimensionale. Der Raum vertieft sich, er hat jetzt wirklich mehrere Gründe und eine Perspektive der Farbe so gut wie der Linie.

Da ist denn zweierlei hervorzuheben: erstens die Einführung des indirekten Reflexes, der immer wichtiger mitspricht; und zweitens die Bevorzugung der breiten Flächen- vor den spitzen Stichreflexen.

Es ist überraschend, wie schwer die Entdeckung des indirekten Reflexes denselben Malern fiel, die in der Beobachtung und Wiedergabe aller direkten Reflexe fast Virtuosen waren. Allein die Tatsache besteht. Umständlich kann so ein deutscher Meister uns erzählen, wie prächtig das Buch, an dem sein heiliger Hieronymus herumbuchstabiert oder herumkritzelt, der Sonne entgegenlacht; und dabei entgeht ihm, daß die in der Sonne blendend weiße Fläche der Buchseiten wie ein Rampenlicht das zugewandte Gesicht des Heiligen beleuchten und den

Fleischton des beleuchteten Teils doch ganz wesentlich verändern muß. Sucht man in den alten Bildern nach indirekten Reflexen, so ist es einem, als ob die Komposition auseinander fiele. Zur Sonne haben alle Figuren eine unmittelbare und starke Beziehung, das Lichtspiel aber, das von Körper zu Körper geht und deren Beziehungen so eng macht, das ist noch nicht bemerkt.

Auch dieser Gewinn war vorerst nur durch einen Verlust zu erkaufen. Der Verlust ist die fast völlige Preisgabe der Stichreflexe, deren gesammelte Kraft das Sonnenlicht so frühlingshell und frühlingsfrisch aufleuchten ließ. Die mehr schimmernden als leuchtenden breiten Reflexe treten an ihre Stelle. Auf das Allegro der Linie wiesen wir hin, das für die Lichtermalerei so bezeichnend ist. Für die Lichtmalerei ist dieses Tempo zu hastig; das Andante, ja das Largo ist ihm eher gemäß. Das Linienspiel kräuselt nicht mehr, es verläuft in lauter langen, ruhigen Wellenzügen. Die Geste wird pathetisch, die Miene würdevoll. Vergleichen wir die matten Lichtstreifen, die jetzt einzelne Teile der Landschaft herausheben (aber auch sie nur ein wenig, denn der leise Wellenzug ist charakteristisch auch für die Gegensätze von Licht und Schatten), dann denken wir ganz gewiß nicht mehr an ein feuchtes, der Gestalt sich eng anschmiegendes Gewand, sondern an den schweren, prächtigen Faltenwurf der römischen Vornehmheit, die damals aufkam.

Im Lebenswerk des Lionardo drängt sich das meiste der Uebergangsarbeit von der alten zur neuen Zeit zusammen. Betrachte man die Mona Lisa, und man hat die Gegensätze in einer merkwürdigen Vereinigung beisammen. Das Modell ist fast noch gänzlich frühe Kunst. Dasselbe liebenswürdige Lächeln (wenn auch weniger lebendig, mehr Andante), derselbe Schönheitstyp mit den hohen Brauen, dieselbe wenig pathetische Haltung. Im Licht dagegen triumphiert die neue Zeit. Ueber der Landschaft, die ihrem Inventar nach frühes Quattrocento sein könnte, legt es sich wie ein Schleier, jedem keckeren Reflex Schweigen gebietend. Die Lichter an den untern Aermeln und an der linken Schulter werden zu breiten Flächen zusammengefaßt, das Gefältel am Brustausschnitt wird ein einziger Streifen, und das Gesicht vollends ist in seiner Technik eines der reinsten Bekenntnisse des Mannes, der alle Farbenbuntheit verachtete und die Modellierung die Seele der Malerei nannte.

Von den Lichtern war man zum Licht gekommen. Oder, um noch schärfer zu formulieren: von leuchtenden Punkten zu schimmernden Flächen. Immerhin, der schimmernden Flächen gibt es im Cinquecento (16. Jahrhundert) noch recht viele auf den Bildern. Eine stärkere Vereinheitlichung, eine straffere Zentralisation ist das Kennzeichen für die Entwicklung der italienischen Kunst, wie sie sich bisher uns gab. Sie mußte auch fernerhin wirken. An irgend einer Stelle der Bilder mußte irgend ein Schimmer bedeutender werden, mußte alle andern mehr und mehr in den Schatten drängen oder von sich abhängig machen. Und in der Tat läßt dieses Werden, das in gerader Richtung dem Tenebroso zustrebt, sich Schritt für Schritt verfolgen. Ehe es indessen so weit kam, sollte die italienische Kunstgeschichte noch eine Episode erleben, die nicht nur eine der herrlichsten Erinnerungen

Italiens, sondern der gesamten Menschheit ist. Diese Erinnerung, dieser holdselige Traum, das ist: Venedig.

Der Versuch ist gemacht worden, die Entwicklung der italienischen Malerei wie das Werden und Vergehen eines Tages darzustellen. Ueber dem frühen Quattrocento leuchtet es wie heller Morgenschein, die Luft ist noch durchsichtig klar und frisch. Dann zieht die Sonne westwärts und hebt die Dinge in weicherer Modellierung voneinander ab. Die Atmosphäre trübt sich langsam, Dunstmassen überziehen den Himmel und geben den irdischen Erscheinungen eine immer großzügigere Gliederung. Bis endlich die Nacht aufzieht, in der nur hier und da ein künstliches Licht ein eng umgrenztes Bild grell aus dem Dunkel heraushebt. Doch dieser Nacht vorauf geht die hehre Stunde des Sonnenuntergangs: und diese Stunde ist Venedig.

Wir kommen hier nicht um einige schon oft angeführte Sätze aus einem Brief des Aretino. In Venedig wurde der Brief geschrieben, in dem sich diese Sätze finden: „Ich hob die Augen zum Himmel, und seit Gott ihn geschaffen, sah ich ihn nicht so schön: solche Farben, solche Schatten, solches Licht. So war er, wie die Künstler ihn malen möchten, die euch um das beneiden, was ihr könnt und sie nicht. Erst die Massen der Gebäude, deren Steine durch die Glut des Abends in ein von der Kunst geschaffenes edleres Material verwandelt schienen, dann darüber klare Luft, ein lichter breiter Streifen, dann Gewölk, das, dunkel und schwarzgrau herabhängend, als wollte es eben losbrechen, die Spitzen der Häuser zu berühren schien und sich so fortschiebend in die Ferne verlor, nun von der untergehenden Sonne mit Flammen erfüllt, und in der Weite von sanfterer, weniger brennender Röte angehaucht. Welch eine Meisterin war die Natur in diesem Augenblick! Mit welchen Pinselzügen sie die Luft malte und sie zurückweichen ließ hinter die Paläste! Stellen hatte der Himmel, wo er blau mit grünlichem Anflug, Stellen wieder, wo er grün mit bläulichem Anflug war. Eins hob das andere, eins ging über ins andere. T i z i a n , m u ß t e i c h a u s r u f e n , w o s e i d i h r , u m d a s z u m a l e n!“

Keine Stunde des Tages ist so reich an Schein und Widerschein als die, in der das Sonnengestirn in den Dunstkreis der Erde sinkt. Alles irdische, soweit das Sonnenlicht es sieht, scheint wie aus eigener Kraft zu leuchten. Licht flutet von Körper zu Körper und läßt sie sich mitteilen in einer Sprache, die beredter und inniger ist als die der Worte. Tizian hat sie verstanden, und er hat ihr Ausdruck gegeben wie keiner vor ihm, und, von Rembrandts „goldener Zeit“ abgesehen, keiner auch nach ihm. Kein Zufall ist es, daß dieser Tizian, darin ganz ein Sohn Venedigs, wieder die ganze Kinderfreude der versunkenen Zeit an funkelnden Kleinodien und prangendem Geschmeide zeigt. Auch das hat Rembrandt ja mit ihm gemein. Jede einzelne Perle und jeder Edelstein ist wie eine Sonne im Kleinen. Aber während bei den alten Meistern das steil einfallende Sonnenlicht in spitzem Winkel zurückprallt, schimmert hier die stille Abendsonne und breitet ihren Glanz aus auch über die Umgebung.

Die sinkende Kunst des Tizian freilich zeigt auch den Niedergang der venezianischen und mit ihr der italienischen Malerei. Der Hintergrund wird undurchsichtig dunkel, und von der Rundung der Gestalt

bleibt nur noch der Vorderfläche die Kraft, das Licht zurückzustrahlen. Ist es nicht bei einem Werke wie dem Selbstbildnis (Berlin), als ob das Licht zusammenrinne in wenige schimmernde Flächen? Als ob es sich vor der hereinbrechenden Sintflut der Nacht retten müsse auf immer höhere Gipfel? Die Zeit war abgelaufen, auch für Venedig, und wie alle schönen Träume war auch der Venedigs nur von kurzer Dauer.

4. I tenebrosi

Wieder einmal führten die Wege alle nach Rom. Die Künstler machten dort ihr Glück, gelang es ihnen, der römischen Art neue Ausdrucksformen zu schaffen. In diesem Bemühen sind sie alle einig, und das gibt der Entwicklung dieser vielen und verschiedenartigen Künstler, die aus allen Teilen des Landes herbeikamen, den gemeinsamen Zug. Raffael ist das klassische Beispiel. Wie bei ihm die liebliche Kunst des frühen Florenz langsam großzügig wird, königliche Geberden annimmt und das stolze Schreiten lernt, das ist oft genug geschildert worden. Weniger stark betont wird, wie die Umgestaltung ins Monumentale bei ihm doch fast ganz auf das Lineare sich beschränkt. In der Lichtbehandlung ist Raffael kaum ein Meister der neuen Zeit zu nennen. An Versuchen, über den Grundsatz der gleichmäßig verteilten Lichter hinauszukommen, hat er es nicht fehlen lassen. Die Stanzen, die „Befreiung Petri" namentlich, beweisen es. Aber im Grunde war er als Maler zu sehr Architekt. Er bekam es nicht über sich, einem einfachen Lichtthema die ganze Komposition mit allen Einzelheiten anzupassen. Vom Norden Italiens kamen die Künstler, die auch dieses Element Rom dienstbar machten. Sebastiano del Piombo ist der wichtigste von ihnen. Hier wird das Licht geschieden von der Finsternis, und wie das Licht verteilt ist, wie es sich in Massen sammelt und bewegt, zeigt es ganz die ruhige Würde, die große Geste des römischen Wesens.

Die höchste Vollendung gab dieser Art dann Correggio. Als den Erfüller des Lionardo feiert man ihn gern, der wie kein anderer das Zaubermittel des Sfumato erweiterte, jene Art der Modellierung, die dem Auge die Dinge so zart sich rundend zeigt, wie eine streichelnde, zärtliche Hand sie fühlt. Noch mehr vielleicht als für die Farbenkunst Correggios, die niemals bunt und niemals flächig wird, ist das bezeichnend für seine Lichtbehandlung. Man staunt, bis zu welchem Grade er den Grundsatz der zentralisierten Lichter durchzuführen weiß, ohne doch irgend gewaltsam zu werden. Die Lichtquelle ist nun vollends in die Mitte der Bilder gerückt und entsendet von hier aus die Reflexe. Solche Wirkungen, meint man, lassen sich herbeiführen nur durch ein künstliches, grelles, unruhiges Licht. Aber man denke etwa an „Jo und Jupiter", wie da die weiße Fläche des Frauenleibes alles Licht ausstrahlt. Strenger hat schließlich Ribera später sein Licht auch nicht zentralisiert. Wie roh aber erscheint neben der aristokratischen, zurückhaltenden und vornehmen Lichtsprache des Correggio die bäuerisch heftige Riberas! Oder man denke an die „Heilige Nacht" mit dem stillen, vom Jesuskinde ausgehenden Licht, vergleiche es etwa mit des Altdorfer „Ruhe auf der Flucht", der ein ähnliches Lichtthema durchführt, und andrerseits ähnlichen Darstellungen Rembrandts. Das ist

wie eine Symphonie in drei Sätzen. Correggio bringt den zweiten, langsamen Satz; ein Largo voll süßer, weicher Melodien und wohllautender Akkorde. So verschieden alles andere sein mag: in der Stimmung hat er viel Verwandtes mit den Venezianern der besten Zeit. Er gehört zu den Klassikern der Malerei, neben denen Raffael als Lichtkünstler (nur als solcher!) wie ein Klassizist erscheint.

Das Largo verklingt, und wie mit wühlenden Akkorden hebt das Finale an; ein unruhiges Finale, in einem leidenschaftlichen Tempo und mit jähen, drängenden Themen. Drei Abschnitte können wir auseinanderhalten in der Entwicklung der Lichtmalerei. Jenen ersten, dessen Meister Lionardo war, die Zeit des gleichmäßig verteilten, matten Lichtes, eines stillen Leuchtens und friedlichen Schimmerns. Den zweiten dann des Correggio, der das Schimmern steigerte zu einem nicht minder ruhigen Strahlen. Für den dritten, dem in der Baukunst der Barock entspricht, können wir keinen gleich großen Namen nennen. Unruhig und hastig wie das Licht der Bilder, das nicht mehr leuchtet, sondern nur noch flackert, ist das Schaffen der Maler geworden. Die Schule der Napolitaner hat in Italien diese letzte Arbeit geleistet. Nach ihnen versinkt die Malerei für dieses Land wie in lichtlose Nacht.

Zwei Maler zeigen uns den Uebergang in aller Klarheit: Tintoretto und Caravaggio. Für Tintoretto ist das Abendmahl, das man mit den entsprechenden Bildern des Lionardo und Andrea del Sarto vergleiche, ein besonders beredtes Beispiel. Der erste Eindruck, den alle für die neue Zeit charakteristischen Bilder machen, ist der, als fielen wilde Barbarenhorden über ein Kulturland. Die mühselig gewonnene Lichteinheit wird zertrümmert. Nicht mehr eine beherrschende Fläche fängt das Licht auf und verteilt es auf die Umgebung, sondern eine ganze Anzahl gleich stark belichteter Mittelpunkte stehen im Bilde nebeneinander, jedes einzelne seine Wirkungen äußernd. Aber man beschränke das Gesichtsfeld auf einen einzigen dieser Mittelpunkte, und man wird gewahren, wie organisch die Entwicklung hier ihren Weg gegangen ist. Von der Farbenmalerei der früheren Zeit war man zur Tonmalerei der späteren gelangt. Die Modulation der Farbe wird im nämlichen Maße ärmer, wie die des Lichtes reicher wird. In dieser Richtung geht man weiter. Ein ruhiges Naturlicht genügt nun nicht mehr, das künstliche Licht aber wurde jetzt zum ersten Male ernsthafter beobachtet, und die ganze mühselige Arbeit der allmählichen Zentralisation war hier aufs neue durchzuführen.

Caravaggio leistete ein gut Teil dieser Arbeit. Er wählt in der Regel hohe Seitenbeleuchtung und läßt dann ein starkes Licht durch eine enge Oeffnung in einen fast schwarzdunkeln Raum fallen. „Kellerlicht" nennen's die Maler. Eine spukhaft gruslige Beleuchtung, die auch im Gegenständlichen entsprechenden Ausdruck fand. Das Verklärte der früheren Visionen und Ekstasen ist entschwunden, wilde Albträume und Schreckgesichte steigen auf. Der uralte Kampf zwischen Ahriman und Ormuzd scheint aufs neue entbrannt, aber die wenigen guten Geister, die das Licht entsandte, haben einen verzweifelten Stand gegen die Uebermacht des Dunkels. Schließlich die Napolitaner, Ribera und Salvatore Rosa, die mit so unheimlicher Gewalt die Zentralherrschaft eines grellen und meist künstlichen Lichtes im Bilde ver-

kündigen. Von der Natur, wie sie einer gesunden Beobachtung sich bietet, ist hier fast nichts mehr zu spüren. Und doch muß man das elementarisch Starke dieser explosiven Kunst bewundern. Ein toller Sonnenball wirbelt durch das Bild, zündende Reflexe schleudernd, und wie ein Rasender wehrt er sich gegen das Dunkel, das aus allen Tiefen und Weiten auf ihn eindringt. Es ist die letzte Folgerung in der Entwicklung der reinen Lichtmalerei.

Von diesen Bildern, mag er mit ihnen sympathisieren oder nicht, sollte jeder ausgehen, der die Geschichte der modernen Malerei erzählen will. Wer eine solche Geschichte im Sinne der germanischen Rasse berichtet, wird darauf hinweisen, daß Rembrandts Anfänge voll waren von solchen Problemen des Tenebroso. Und wer sie im Sinne des Romanen gibt, wird Goya nennen, der gleichfalls von hier aus seinen Weg als Maler nahm. Wir haben mit Tatsachen zu rechnen. Von einem romanischen Land, von Frankreich aus sind die Anschauungen zu uns herübergekommen, die gegenwärtig vom Wesen des Malerischen gelten. Es ist hier schon ausgesprochen worden, daß man in einem romanischen und einem germanischen Lande sehr verschiedene Ansichten über das Malerische haben kann, und daß darum nicht eine der beiden Anschauungen weniger wert zu sein braucht als die andere. Aber wir können weiter gehen und behaupten: wie sich die Malerei seit über hundert Jahren in Frankreich entwickelt hat, ist es auch für die Romanen in der Hauptlinie nicht aufwärts gegangen, sondern abwärts. Eine Künstlerkunst, mit immer schwächeren Beziehungen zum eigentlichen Leben der Nation, ist schließlich aus ihr geworden, und es ist hoch an der Zeit, daß die Einwirkungen, die von Pariser Ateliers aus auf die Arbeit deutscher Künstler ausgehen, so bald und rücksichtslos und schroff als möglich abgelehnt werden.

Folgen wir dem Gang der Entwicklung, wie er sich in dem engeren Rahmen unseres Themas spiegelt.

5. Reflexverblendet

Goya also steht am Anfang. Einem Sonnenball im Dunkel der Nacht verglichen wir das grelle Lichtzentrum in den schwarzen Bildern der Tenebroso-Maler. Kein besserer Vergleich findet sich für die Lichtbehandlung, wie sie für Goya typisch ist. Nur ist die Unruhe noch gesteigert. Das ist wie ein Todesringen, und die beklemmenden Angsterscheinungen, die vor dem Blick des Gemarterten aufflackern, haben etwas Grausiges. So setzt Goya die Napolitaner fort, und so vollendet der spätere Goya den früheren. Vergleiche man nur, wie die Entwicklung so ganz anders bei Rembrandt sich gestaltet, die, wie gesagt, von denselben Bedingungen ausgeht. Auch in den Bildern des jungen Rembrandt kreist es unruhig, die Lichter zucken und weisen gar oft auf entstellte Mienen. Dann aber wird aus dem wirbelnden Sonnenball ein schwebender, und wie stille Planeten ordnen sich um ihn die Gestalten, die das Licht empfangen (gegenüberzustellen wären etwa die beiden Darstellungen „Christus und die Jünger in Emmaus", das erste in Paris bei André, das zweite im Louvre). Die ewig-unendliche, heilige Nacht des ruhigen Sternenhimmels blickt uns an. Geist desselben Geistes ist es, der im Werke des Spinoza Logos wurde,

der aus der hehren Sprache Goethes tönt, wenn er die himmlischen Heerscharen (im Faustprolog) zu uns reden läßt. Wie Rembrandt wurde, und wie Goya wurde — braucht es eigentlich noch vieler Worte, was uns in unseren germanischen Ländern not tut?

Aber die Tatsachen führen uns weiter. Sehen wir also zu, wie Frankreich die letzten Ueberlieferungen romanischer Reflexmalerei aufnahm und weiterbildete. Auf Goya folgen in der Ahnengalerie der „modernen Malerei" die französischen Romantiker. Géricault und Delacroix werden zur Stunde am höchsten bewertet. Zwischen ihnen und Goya stehen die sogenannten Klassiker, David und die um ihn her. Es ist Winckelmann, ist germanischer Geist, was in den Werken der Klassiker Form annehmen wollte. Jeder bessere Schüler hat heute schnellfertige Beweise zur Hand, daß und warum David versagte. Keinem Kunsthistoriker fällt es ein, einmal ernsthaft das kulturhistorische Rätsel zu bedenken, das hier vorliegt, und das diese ganze Episode auf eine merkwürdige Art mit der pangermanischen Entwicklung verknüpft. Und beschränkt man sich durchaus auf Atelierbetrachtungen, dann gebe man mindestens das eine zu, daß David und die Seinen das Tempo verlangsamt haben, das schließlich — nennen wir das Ding nur ruhig beim Namen — zum Zusammenbruch der französischen Malerei geführt hat. Der Wille zu der nämlichen krankhaften Art wie der Goyas ist von Anfang an bei den Romantikern erkennbar und tritt dann immer greller hervor. Was die Klassiker dann gegeben hatten, war ein Gegengift, das auf Jahrzehnte noch seine Wirkungen tat und selbst in Manets früheren Sachen noch als heilkräftig erkennbar ist.

Noch einmal schien, als in dem romantischen Malstrom der tolle Reigen schon begann, das Schlimmste sich abzuwenden. Fontainebleau wurde Ereignis. Wie ein Rousseauscher Traum von Glück und unverderbter Kindheit mutet diese letzte Unterbrechung an. Germanische Einwirkungen sind auch da unverkennbar. Selbst die wütendsten Verteidiger der neuesten Franzosen heben hervor, was Corot, der erste Große von Fontainebleau, einem Ruisdael und van der Meer verdankt. Gleichviel, die Aufnahmefähigkeit war da, und was sie von draußen übernahmen, vermochten sie sich wirklich zu erwerben. Eine unmittelbare und unverbildete Freude an der Natur leuchtete auf. Wir haben ein Bekenntnis Corots, das gerade in unserem Zusammenhang sehr wichtig ist. In einem Briefe sagt er von seiner Arbeit: „Am frühen Morgen steht man auf, um drei Uhr, vor der Sonne; dann setzt man sich an den Fuß eines Baumes, schaut um sich und wartet. Zunächst sieht man nicht viel. Die Natur gleicht einem grauen Linnen, kaum daß sich einige Wesen abheben. Alles duftet, alles bebt im erfrischenden Luftzug des nahenden Tages. Bing! Die Sonne wird hell ... noch hat sie den Schleier nicht zerrissen, hinter dem die Wiese, das Tal, die Hügel am Horizont sich verbergen ... Die nächtlichen Dünste schweben noch wie Silberflocken über dem matten, grünen Grase. Bing! ... Bing! ... Ein erster Sonnenstrahl ... ein zweiter Sonnenstrahl ... Die kleinen Bäumchen scheinen freudig aufzuwachen ... Ein jedes von ihnen hat seine glitzernden Tautropfen ... Die zarten Blätter zittern in der Morgenluft ... Im Gebüsche zwitschern un-

sichtbare Vögel ... Es ist, als sprächen die Blumen ihr Morgengebet ... Die Liebesgötter schweben auf Schmetterlingsflügeln über die Wiese und lassen das hohe Gras in sanften Wellen schwingen. ... Man sieht nichts ... alles ist da ... Die ganze Landschaft liegt hinter dem durchsichtigen Nebelschleier, der steigt und steigt, aufgesogen von der Sonne, und der schließlich alles frei läßt, das Silber des Baches, die Wiesen, die Hütten, die fliehende Ferne. Und endlich unterscheidet man alles, was man vorher nur fühlte." Ist es bei diesem Bing-Bing nicht, als sähe man mit entzücktem Auge die Reflexe aufblitzen, einen um den andern? Spricht dieser Maler nicht die Sprache eines glücklichen Kindes, eines Sehendgewordenen? Der ganze Spuk ist vergessen, in strahlender Glorie steht die Sonne wieder über der Erde, und gesunde, frische Augen schauen ihre Wunder. In Millet gipfelt diese Kunst: die Menschheit wird den Namen dieses großen Malers nicht so bald vergessen.

Dann verlor das Märchen Fontainebleau langsam seinen Zauber. Alles wandte sich Paris zu, wo andere Dinge die Köpfe heiß machten und eine andere Kunst die Jugend alarmierte. In Manet bereits war Fontainebleau so gut wie vergessen, und dieser Manet, den so viele noch immer einen Großen nennen, ist der erste aus der langen Reihe französischer Kunst-Dekadenten. Von Goyas späteren Phantasien ist behauptet worden, die optischen Eindrücke, das bizarr-gespenstische Treiben der Lichter und Schatten sei bei ihm der Führer, das eigentlich Gegebene, zu dem er nachher erst das Inhaltliche hinzubringe. Gleichgültig, wie weit die Behauptung zutrifft: das ist gewiß, daß sich in Goyas späteren Werken, die erst wirkliche Goya sind, alles fast aufgelöst hat in ein Licht- und Schattenspiel. Die Erscheinung verflüchtigt sich, wird unkörperlich, und Körperloses gewinnt ein unheimlich greifbares Dasein.* Genau das aber ist das Bezeichnende für Manet und die ganze von ihm ausgehende Kunst. An Reflexen, um bei der Sache zu bleiben, fehlt es fortan ganz sicher nicht. Im Gegenteil, diese Reflexe breiten sich aus wie krankhafte Wucherungen, sie überziehen alles Gegenständliche mit einer dicken Schicht, einer gefährlichen Schicht, die das Darunterliegende anfrißt und es entstellt zu einer formlos breiigen Masse.

Manet war nur ein erster Anfang. Monet, Degas, Renoir, Cézanne, van Gogh, die Gruppe der Neo-Impressionisten — wer irgend die Ausstellungen der letzten zwölf Jahre besuchte, kennt sie. Und wer sich nicht um das Geschrei der Parteien kümmerte, nicht hassen, nicht lieben, nur verstehen wollte, dem offenbarte sich im Werden der neuesten französischen Malerei ein klinisches Bild. Nach zwei Richtungen strebte die Entwicklung hin. Für die eine ist Renoir, für die andere van Gogh bezeichnend.

Jede Art der Malerei, welche auch immer, läßt sich begreifen als die Gegenprägung einer bestimmten Art des Sehens, einer bestimmten Art des Blickes, die ihrerseits wieder auf Rasseneigentümlichkeiten schließen läßt. Wir vertiefen uns in ein altdeutsches Bild, sehen seine so

* Daß sich auch bei der Dekadenz gewisse Werte entwickeln können, soll durch diese Ausführungen kaum bestritten werden.

unzweideutigen Farben und Linien. Ist das nicht, als sähen wir mit den Augen eine jener prachtvollen Landsknechtsgestalten, die so fest auf beiden Sohlen dastanden? Das altdeutsche Kunstgewerbe hat Trinkgefäße verschiedenster Formen gebildet, die in Einzelheiten so unähnlich wie nur möglich sind. Achten wir aber auf die Form der Henkel, dann scheinen alle diese Gefäße wie verwandt, so ist bei jedem einzelnen Rücksicht genommen auf ein derbes, ungeziertes, gesundes Zupacken. Nicht anders aber ist es mit den Bildern. Mögen sie sich fremd sein in der Darstellung, in der Farbe, im Linienspiel: nur gesunde und helle Augen, sagen wir uns immer wieder, konnten das sein, die so die Welt ansahen und so die Welt sich zeigen ließen.

Ein anderes Beispiel. Die Maler des italienischen 16. Jahrhunderts haben ihre Besonderheiten fast noch in jeder Stadt. Aber die Art des Sehens, die Art des Blickes ist bei allen die nämliche. Und sie entspricht dem würdevollen Wesen, der großen Geste und stolzen Ruhe der damaligen Vornehmheit, in der die romanische Rasse noch einmal sich zusammennahm, noch einmal der Welt Gebote geben durfte.

Prüfen wir mit der nämlichen Methode, was denn eigentlich die gepriesenen Maler des neuen Paris zu geben haben, welches Kulturideal ein Renoir und welches ein van Gogh der Menschheit bietet. Die beiden Fälle sind fast klassisch in ihrer Unzweideutigkeit. Nur müde gewordene, ermattete Augen können so die Welt ansehen, wie Renoirs immer weichlichere und wattigere Bilder sie zeigen. Nicht die leiseste Spur mehr stolzer Tatkraft, lebendig einzig der Wunsch zu ruhen und ein sanftes Lager zu finden, das die verzärtelten Nerven nicht stört. Das ist Renoir. Und van Gogh? Fragt einen Irrenarzt, läßt ihn euch an seinen Kranken den flackernden Blick zeigen, der nicht mehr weilen kann, der wie ein gehetztes Tier umherirrt — und die „Kunst" dieses glücklosen Menschen, die euch bis dahin ein wirres Rätsel war, wird euch vielleicht verständlich.

Wie in aller Welt war es möglich, daß man d a s einem germanischen Volke als die einzig wahre Malerei aufreden konnte? Aber das ist eine Frage, die von dem einzigen Gesichtspunkte, der uns hier leitete, nicht zu beurteilen ist.

Willy Pastor



(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender)

Zur „Schmach der Weimaraner"

Die folgende Einsendung ist im Manuskript leider liegengeblieben, als ich auf Reisen war. Da sie sich gegen mich selber wendet, geht mir's aber gegen den Strich, sie ungedruckt zu lassen, und so bring' ich sie trotz der langen Zeitspanne, die uns schon von der Rodin-Ausstellung in Weimar trennt, indem ich wegen der Verspätung um Entschuldigung bitte. Der von der Einsenderin aufgegriffene Beitrag stand im ersten Aprilheft (XIX, 13).

Aus prinzipiellen Gründen seien einige Einwendungen gegen die Betrachtungen des Kunstwarts in Sachen der Rodin-Ausstellung erlaubt. Ge-

rade der Standpunkt des Lex Heinze-Aufsatzes, auf den der Herausgeber hinweist und zu dem er sich noch heute bekennt, müßte ihn meines Erachtens zwingen, die Sache anders zu beurteilen.

Ich zitiere aus diesem Aufsatze (Kw. XIII, 14) wörtlich: „Es gibt kein Verbrechen, es gibt auch kein Verbrechen schamverletzender Art — nein, ich muß die juristischen Ausdrücke wählen: Unzucht und Ehebruch, ja Notzucht und Blutschande werfen in die Welten unserer Dichtung ihren düsteren Glutschein. Bisher nun hieß es: beleidigen Romeo und Julia oder Faust und Gretchen, beleidigt Tristan oder Sigmund dein Schamgefühl, gut, so hör ihnen nicht zu. Vielleicht heißt es künftig: nicht Herr Schulze oder Fräulein Müller verlassen in solchem Fall das Theater, sondern Shakespere oder Goethe räumen Herrn Schulze und Fräulein Müller den Platz. Beachten Sie wohl: man verlangt nicht etwa den Nachweis der Absicht oder des Bewußtseins, das Schamgefühl zu verletzen — dann lägen die Dinge ja anders — nein, es genügt, daß irgendwer bezeugt, in seinem Schamgefühl sich gröblich verletzt zu fühlen." Der Kunstwart konstatiert nun selbst, daß es sich bei den Zeichnungen Rodins um „erste Notizen" handelt, also Studien, und keineswegs um die „Absicht, das Schamgefühl zu verletzen". Trotzdem heißt er die Entfernung der Zeichnungen gut; denn diesmal hat wirklich der Künstler und nicht Herr Schulze oder Fräulein Müller den Platz geräumt. Wie will er das mit obigen Worten vereinen?

Es heißt da weiter an anderer Stelle: Nehmen wir schließlich den Fall, der Künstler „wollte wirklich Sinnlichkeit schildern (wie es in Rodins Schöpfungen ja in der Tat mehr als einmal der Fall ist), wollte durch seine Darstellung einmal auch diese unter den Leidenschaften zeigen, diese besonders starke, wilde, zuweilen dämonische. Gab er ein wirkliches Kunstwerk, so wird auch das nicht unsittlich sein, eben deshalb nicht, weil Kunst, wir wissen's ja vom alten Kant, vom stofflichen Interesse loslöst; d. h. mit anderen Worten eben: vergeistigt. Begäbe sich aber die Kunst des Rechts, dergleichen darzustellen, so verzichtete sie auf ihre Freiheit, gerade das zu geben, was zu geben die innere Stimme sie aufruft und drängt. Wir schätzen in dieser Freiheit ihr wichtigstes Recht". Ist diese Freiheit denn im Falle Rodin gewährt worden? Oder hält der Kunstwart Studien nicht für „wirkliche Kunstwerke"?

Hat nicht ein Künstler unter allen Umständen das Recht, so gehört resp. gesehen zu werden, wie er gehört und gesehen sein will? Dürfen wir ihm ohne weiteres eine Seite seines Werkes und damit seines Wesens unterschlagen? Denn nicht um den „Bildhauer" Rodin, meine ich, handelt es sich allein, sondern um die gesamte künstlerische Persönlichkeit, die in ihrer Gesamtheit gesehen und verstanden sein will. Zeichnungen aber sind die persönlichste und unmittelbarste Sprache eines Künstlers und nicht nur zum Studium seiner „besonderen Arbeitsweise", sondern zum Studium der künstlerischen Persönlichkeit als solcher geradezu unentbehrlich. (Es ist bezeichnend genug für die Erziehung unserer Augen und unseres Kunstverständnisses, daß sie fast auf allen Ausstellungen das Stiefkind des Publikums sind.) Wie sich der einzelne zu dieser Persönlichkeit stellt, ist dann seine Sache; mag sie Wonne oder Ekel in ihm wachrufen, unser Recht und unsere Pflicht ist es, den Künstler in seinem Wollen und Können unumschränkt zu Wort kommen zu lassen. Wir wollen doch

nicht nur Kunstgenuß, der immer nur ganz persönlich ist und sein kann, wir wollen vor allem doch Kunstverständnis. Eben die Fähigkeit, den „Stoff vergeistigen" zu lernen, uns vor Kunstwerken objektivieren zu lernen, ihre Sprache verstehen zu lernen. Das ist aber nicht mit dem Empfinden allein getan, das immer nur objektiv und zu leicht am Stoffe kleben bleibt, sondern es gehört eine intensive Schulung des Auges und des Verstandes mit dazu. **Marg. Bock**

Ich betone dieser Einsendung gegenüber zunächst, daß ich mich noch heute zu dem, was sie aus einer früheren Arbeit von mir zitiert, durchaus bekenne. Dann aber möchte ich freundlichst bitten, einiges, was in den Schlüssen der Verfasserin ineinander steht, auseinander zu halten.

Erstens: Frau Dr. Bock sagt: „Hat nicht ein Künstler unter allen Umständen das Recht, so gehört, resp. gesehen zu werden, wie er gehört und gesehen sein will?" Eben was Rodin „will", zeigen aber jene Blätter gerade nicht, sie sind nichts weiter als Notizen für seinen Privatgebrauch, deren eigentlichen Sinn für ihn, für Rodin, einer aus dem großen Publikum nicht nur nicht lesen kann, sondern mißverstehen muß. Wer dem größern Publikum eine Vorstellung vom Wollen Rodins geben will, kann vielleicht überhaupt durch kein Mittel mehr in die Irre führen als durch Vorweisung eben dieser Blätter.

Zweitens: Ich habe die Ausstellung der Rodinschen Zeichnungen nicht etwa verboten gewünscht, im Hinblick auf obrigkeitliche Verbote sind meine früheren Sätze geschrieben. Als einen „Mißgriff" seitens der Museumsleitung habe ich ihre Ausstellung bezeichnet, als weiter nichts, und deshalb ihre Zurückziehung eben durch dieselbe Museumsleitung gebilligt. Als einen Mißgriff aus kunstpädagogischen, nicht aus sittlichen Gründen, als einen Mißgriff deshalb, weil man dem großen Publikum der Besucher meines Erachtens nicht vorführen sollte, „was es ohne Spezialstudien mißverstehen muß, was es, um weiter zu kommen, auch gar nicht zu verstehen braucht und wobei von einem Kunstgenuß für dieses Publikum gar keine Rede sein konnte". Für das große Publikum nicht. Wer sein Kunstverständnis fördern will, von dem die Einsenderin spricht, der konnte und kann sich ja jederzeit im Weimarischen Museum auch diese Handzeichnungen geben lassen, und es ist mir nicht im entferntesten beigekommen, das irgendwie erschwert zu wünschen.

Den Angriffen, die aus „Sittlichkeits"-Gründen gelegentlich der Rodin-Ausstellung gegen die Leitung des Weimarischen Museums erhoben worden sind, habe ich mich in keiner Hinsicht angeschlossen. A



Lose Blätter

Deutsche Volkslieder

Vorbemerkung. Die folgende Auswahl ist keine Kostprobe aus „Des Knaben Wunderhorn", sie ist aus der allgemeinen Volksliederliteratur, aber sie ist aus ihr nicht zusammengestellt, um ohne weitere Rücksicht gerade die wenigen allerschönsten Blumen zu pflücken. Vielmehr: sie will dem Poesiefreunde in den Strauß, den er ohnehin am Fenster hat, noch eine Anzahl besonderer Blumen hineintun, sie will die Kenntnis ergänzen, die der

gebildete Deutsche vom Volkslied zu haben pflegt. Deshalb haben wir von den allgemein bekannten Liedern nur ein paar Proben aufgenommen, die zeigen sollten, bis zu Kristallen von wie strahlendem Lichte sich die Schönheit mitunter auch im Volksliede verdichtet. Wohl jedem unsrer Leser, sie müßten denn „Kenner" sein, wird unter den folgenden Stücken dies oder jenes entgegentreten, das ihm bis jetzt noch entgangen ist. Und nun bitten wir, sie zu lesen, wie Volkslieder gelesen werden wollen: ohne Ansprüche des Aesthetentums, mit dem Sinn auf den Gehalt, mit gutwilligem Sichversetzen in die Welt des Jünglings oder Mädchens aus bescheidenem Stande, die sie uns oft beinahe dramatisch vorführen, ohne Zimperlichkeit und mit recht viel Liebe.

Die beste Volksliedersammlung, vom „Wunderhorn" abgesehen, ist der drei große Bände umfassende „Deutsche Liederhort" von Erk und Boehme (Breitkopf & Härtel, 42 Mk.). Wir erinnern sonst besonders noch an die Uhlandsche Volksliedersammlung (Cotta, 4 Mk.). Unter den neuen Anthologien sei die geschmackvolle Auslese „Deutsche Volkslieder, von rosen ein krentzelein" hervorgehoben, die Stierling bei Langewiesche in Düsseldorf (1.80 Mk.) herausgegeben hat.

Ulrich und Aennchen

Es ritt ein Reiter wohl durch das Ried
Er schwenkt sich um und sang ein Lied
Ein Lied von dreierlei Stimmen,
Daß drüben im Walde tät klingen.

Schön Annele auf der Zinne stund
Und hörte, wie schön er singen kunnt:
‚Ach könnt ich doch singen wie der,
Ich gäb ihm mein Treu und mein Ehr!'

„Schöne Jungfrau wollt ihr mit mir gahn,
Ich will euch lehren, was ich kann:
Ein Lied von dreierlei Stimmen,
Das drüben im Walde tut klingen."

Er nahm sie bei dem Gürtelschloß
Und schwang sie hinter sich auf sein Roß,
Er ritt gar eilend und balde
Zu einem stockfinsteren Walde.

Sie kamen zu einem Haselstrauch,
Darauf da saß ein Turteltaub;
Das Täubchen fing an zu ruggieren:
„Brauns Mädchen, er will dich verführen."

„Schweig still! du lügst in deinen Kragen.
Wir wollen weiter vorwärts traben
Zu einem kühlen Waldbronnen —"
Mit Blut war er umronnen.

Er spreit seinen Mantel ins grüne Gras
Und bat sie, daß sie zu ihm saß:
„Schöne Jungfrau, du mußt mir lausen
Mein gelbkraus Härlein verzausen!“

So manches Löcklein als sie zertat,
So manche Träne fiel ihr herab.
Er schaut ihr unter die Augen:
„Feinsliebchen, was bist du so traurig?

Weinst du um deines Vaters Gut
Oder weinst du um deinen stolzen Mut,
Oder weinst du um deinen Jungfernkranz?
Der ist zerbrochen und wird nicht ganz.“

‚Ich wein nicht um meines Vaters Gut,
Ich wein nicht um meinen stolzen Mut,
Ich weine ob jener Tannen,
Daran eilf Jungfräulein hangen.‘

„Weinst du ob jener Tannen,
Daran eilf Jungfräulein hangen,
So sollst du bald die zwölfte sein,
Sollst hangen am höchsten Dölderlein.“

‚Ach Herre, liebster Herre mein,
Erlaubt mir nur drei einzige Schrei,
Dann will ich ja gern die zwölfte sein,
Will hangen am höchsten Dölderlein.‘

„Drei einzige Schrei erlaub ich dir wohl,
's ist niemand im Walde, der's hören soll,
Als nur die kleinen Wildtäubelein,
Die fliegen den grünen Wald aus und ein.“

Den ersten Schrei und den sie tut,
Den schreit sie ihrem Vater zu:
‚Ach liebster Vater, komme balde
Sonst muß ich hier sterben im Walde!‘

Den zweiten Schrei und den sie tut,
Den schreit sie ihrer Mutter zu:
‚Ach Mutter, komm behende,
Sonst nimmt mein Leben ein Ende!‘

Den dritten Schrei und den sie tut,
Den schreit sie ihrem Bruder zu:
‚Ach liebster Bruder, komm bald,
Sonst muß ich hier sterben im Walde!‘

Ihr Bruder war ein Jägersmann
Der alle Tierlein schießen kann,
Er hörte seine Schwester schrein,
Er wollte sie befreien.

Der Jäger stillet seine Hund
Und ritt hinab den Wald zur Stund;
Er ficht mit Ulrich dritthalb Stund
Bis daß er die Obhand überkommt.

Der Jäger hatt' ein zweischneidig Schwert,
Er stach es dem Reiter durch das Herz,
Er tät ein Wiedelein klenken
Und tät den Reiter aufhenken.

Er nahm sein Schwesterlein bei der Hand,
Er führte sie in ihr Vaterland:
„,Daheim sollst du hausen und bauen,
Einem Ritter sollst du nimmer trauen.'"

Die schöne Hannele

Es hatt' ein Bau'r ein Töchterlein,
[Zwischen Berg und tiefem Tal,
Wohl über die See!]
Wie hieß es denn mit Namen sein?
Die schöne Hannele.

Er ließ ihr eine Brücke baun,
Darauf sollt sie spazieren gehn
Die schöne Hannele.

Und da sie auf die Brücke kam,
Der Wassermann zog sie hinab,
Die schöne Hannele.

Dort unten war sie sieben Jahr,
Und sieben Kinder sie ihm gebar,
Die schöne Hannele.

Und da sie bei der Wiege stand,
Da hört sie einen Glockenklang
Die schöne Hannele.

‚Ach Wassermann, ach Wassermann!
Laß mich einmal zur Kirche gehn,
Mich arme Hannele.'

„Wenn ich dich ließ zur Kirche gehn,
Du möchtest mir nicht wiederkehrn,
Du schöne Hannele."

‚Warum sollt ich nicht wiederkehr'n?
Wer würde unsere Kinder ernährn,
Mir armen Hannele?‘

Und da sie auf den Kirchhof kam,
Da neigt sich Laub und grünes Gras
Vor der schönen Hannele.

Und da sie in die Kirche kam,
Da neigt sich Graf und Edelmann,
Vor der schönen Hannele.

Der Vater macht die Bank ihr auf,
Die Mutter legt das Kissen drauf
Der schönen Hannele.

Sie nahmen sie mit zu Tische,
Und trugen ihr auf viel Fische
Der schönen Hannele.

Und da sie den ersten Bissen aß,
Fiel ihr ein Apfel auf den Schoß
Der schönen Hannele.

‚Ach Herzens- Herzensmutter mein!
Werft mir den Apfel ins Feuer 'nein,
Mir armen Hannele!‘

„Willst du mich denn verbrennen hier?
Wer wird unsre Kinder ernähren mir,
Du schöne Hannele?

Die Kinder wollen wir teilen gleich:
Nehm ich mir drei und du auch drei,
Du schöne Hannele!

Das siebente wollen wir teilen gleich:
Nehm ich ein Bein und du ein Bein,
Du schöne Hannele!“

‚Und eh ich mir laß mein Kind zerteil'n,
[Zwischen Berg und tiefem Tal
Wohl über die See!] —
Viel lieber will ich im Wasser bleib'n,
Ich arme Hannele.‘

Der kleine Spielmannssohn

Ich war ein kleiner Spielmannssohn
Und ging auf freier Straßen,

Da stund des Königs Töchterlein
In ihres Vaters Lustgarten:
„Komm herein, du kleiner Spielmannssohn,
Spiel mir eine neue Weise!"

„‚Die neue Weise spiel ich dir nicht,
Ich fürcht so sehr deinen Vater;
Es sind der falschen Kläffer viel,
Die möchten mich ihm verraten.'"

„Mein Vater ist im Trüdinger Forst
Und jagt mit Roß und Hunden;
Ein gülden Kettlein schenk ich dir,
Dazu der roten Gulden."

Und als ich ihr die Weise spielt
Allein auf ihrer Kammer,
Es dauert kaum eine Viertelstund,
Der König kam gegangen.

„„Du Schelm, du Dieb, du Spielmannssohn,
Was tust du bei meiner Tochter?" "
„‚Die neue Weise spiel ich ihr,
Darum sie mich gebeten.'"

„„Die neue Weise, die du spielst,
Die will mir nicht gefallen:
In Böhmen ist ein Galgen gebaut,
Da sollst du Schelm dran hangen." "

Der Zimmergesell

War einst ein jung jung Zimmergesell,
Der baut dem Markgrafen ein Haus
Von lauter Silber und Edelgestein,
Sechshundert Schauläden hinaus.

Und als das Haus gebauet war,
Legt er sich hin und schlief;
Da kam des jungen Markgrafen Weib
Zum zweiten und dritten sie rief:

‚Steh auf, steh auf, junger Zimmergesell,
Denn es ist an der Stund;
Hast du so wohl ja gebaut das Haus,
So küß mich an meinen Mund!'

„Ach nein, ach nein, Markgräfin fein,
Das wär uns beiden ein Schand;
Denn, wenn es der junge Markgraf erführ,
Müßt ich wohl meiden das Land."

Und als sie beide beisammen war'n
Und meinten sie wären allein,
Da führte der Teufel das Kammerweib her,
Zum Schlüsselloch guckt sie hinein.

„,Ach Herr, ach Herr, ach edler Herr,
Komm selber her und schau:
Da küßt der schwarzbraune Zimmergesell
Gar deine schneeweiße Frau.'"

„ „Und hat er geküßt meine schöne Frau,
Des Todes muß er sein!
Einen Galgen soll er sich selber erbaun
Zu Schaffhausen drauß an dem Rhein." "

Und als der Galgen gebauet war,
Da führten sie ihn zur Stell;
Er schlug die Aeuglein unter sich,
Der schwarzbraune Zimmergesell.

Und als die Frau Markgräfin das vernahm,
Ihr'n Knappen rief sie herein:
Mein Pferd sollst du mir satteln bald
Gen Schaffhausen drauß an dem Rhein.

Und als das Pferd gesattelt war,
Da ritt sie hinaus gar schnell;
Da stieg die Leiter eben hinan
Der schwarzbraune Zimmergesell.

Und als der schwarzbraune Zimmergesell
Die letzte Sprossen auftrat,
Er sprach: ‚Ihr sieben Landesherren,
Gebt mir eins Wortes Macht!

Und käm die junge Frau Markgräfin
Wohl für euer Bettlein zu stahn:
Wollt ihr sie herzen und küssen,
Oder wollt ihr sie lassen gahn?'

Da sprach zuhand ein Edelherr,
Ein alter greisgrauer Mann:
„Ich wollte sie herzen und küssen
Und wollt' sie freundlich umfahn."

‚Wollt ihr sie herzen und küssen
Und wollt sie freundlich umfahn:
So hat auch der schwarzbraune Zimmergesell
So 'Arges nicht getan.' —

Da sprach der Markgraf selber wohl:
„Wir wollen ihn leben lan!
Ist keiner doch unter uns allen hier,
Der dies nicht hätt getan."

Was zog er aus seiner Taschen gar schnell?
Wohl hundert Goldkronen so rot:
„Geh mir, geh mir aus dem Land hinaus,
Du findest wohl überall Brot."

Und als er hinausgezogen war
Und ging wohl über die Heid,
Da stund des jungen Markgrafen sein Weib
In ihrem schneeweißen Kleid:

‚Wohin, du schwarzbrauner Zimmergesell,
Wohin steht dir dein Sinn?'
„Nach Coblenz will ich reisen behend,
Nach Düsseldorf steht mir mein Sinn."

Was zog sie von ihrem Finger gar schnell?
Von Gold ein Ringelein:
„Sieh da, sieh da, junger Zimmergesell,
Dabei gedenk du mein!"

Was zog sie aus ihrer Taschen gar schnell?
Vielhundert Dukaten von Gold:
„Nimms hin, du schöner, du feiner Gesell,
Nimms hin zu deinem Sold.

Und wenn dir der Wein zu sauer ist,
So trinke Malvasier;
Doch wenn mein Mündlein dir süßer ist,
So komm nur wieder zu mir!"

Tannhäuser

Nun will ich aber heben an
Von dem Danhauser singen,
Und was er Wunders hat getan
Mit Venus der edlen Minne.

Danhauser war ein Ritter gut.
Wann er wollt Wunder schauen,
Er wollte in Frau Venus' Berg
Zu andren schönen Frauen.

„Herr Danhauser, ihr seind mir lieb,
Daran sollt ihr gedenken!
Ihr habt mir einen Eid geschworen:
Ihr wollt von mir nit wenken."*

* wanken, weichen.

„Frau Venus! das enhab ich nit,
Ich will das widersprechen,
Und redt das jemands mehr dann ihr
Gott helf mir's an ihm rächen."

„Herr Danhauser, wie red't ihr nun?
Ihr sollt bei mir gebleiben;
Ich will euch mein Gespielen geben
Zu einem steten Weibe."

„Und nähm ich nun ein ander Weib
Ich hab in meinen Sinnen:
So müßt ich in der Hölle Glut
Auch ewiglich verbrinnen."

„Ihr sagt viel von der Hölle Glut,
Habt es doch nie empfunden,
Gedenkt an meinen roten Mund!
Der lacht zu allen Stunden."

„Was hilft mir euer roter Mund?
Er ist mir gar unmäre;*
Nun gebt mir Urlaub, Fräulein zart,
Um aller Frauen Ehre!"

„Danhauser! wollt ihr Urlaub han,
Ich will euch keinen geben;
Nun bleibt hier, edler Danhauser,
Und fristet euer Leben."

„Mein Leben das ist worden krank,
Ich mag nicht länger bleiben;
Nun gebt mir Urlaub, Fräulein zart,
Von eurem stolzen Leibe!"

„Danhauser, nit reden also!
Ihr tut euch nit wohl besinnen;
So gehn wir in ein Kämmerlein
Und spielen der edlen Minnen."

„Euer Minne ist mir worden leid,
Ich hab in meinem Sinne:
Frau Venus, edle Frau so zart
Ihr seid ein Teufelinne."

„Herr Danhauser, was redt ihr nun
Und daß ihr mich tut schelten?
Und sollt ihr länger hier innen sein,
Ihr müsset's sehr entgelten."

---

* unlieb

„Frau Venus, das enwill ich nit,
Ich mag nit länger bleiben.
Maria Mutter, reine Maid,
Nun hilf mir von den Weiben!"

„Danhauser, ihr sollt Urlaub han,
Mein Lob das sollt ihr preisen
Und wo ihr in dem Land um fahrt
Nehmt Urlaub von dem Greisen!"

Da schied er wiederum aus dem Berg
In Jammer und in Reue:
„Ich will gen Rom wohl in die Stadt
Auf eines Papstes Treue.

Nun fahr ich fröhlich auf die Bahn,
Gott woll mein immer walten!
Zu einem Papst, der heißt Urban,
Ob er mich möcht behalten. —

Ach Papste, lieber Herre mein!
Ich klag euch hie mein Sünde,
Die ich mein Tag begangen hab
Als ich euch will verkünden.

Ich bin gewesen auch ein Jahr
Bei Venus, einer Frauen,
Nun wollt ich Beicht und Buß empfahn,
Ob ich möcht Gott anschauen."

Der Papst hat ein Stäblein in seiner Hand,
Und das war also dürre:
„Als wenig das Stäblein grünen mag
Kommst du zu Gottes Hulde."

„Und sollt ich leben nur ein Jahr,
Ein Jahr auf dieser Erden,
So wollt ich Beicht und Buß empfahn
Und Gottes Trost erwerben."

Da zog er wiederum aus der Stadt
In Jammer und in Leiden.
„Maria Mutter, reine Maid!
Ich muß mich von dir scheiden."

Er zog nun wiederum in den Berg
Und ewiglich ohn Ende:
„Ich will zu meiner Frauen zart,
Wo mich Gott will hin senden."

„Seind gottwillkommen, Danhauser!
Ich hab euer lang entbohren;
Seind willkommen, mein lieber Herr,
Zu einem Buhlen außerkoren!"

Es stund bis an den dritten Tag:
Der Stab fing an zu grünen,
Der Papst schickt aus in alle Land:
Wo Danhauser hin wär kommen?

Da war er wiederum in den Berg
Und hat sein Lieb erkoren,
Deß muß der vierte Papst Urban
Auch ewig sein verloren.

Der Hammerschmiedssohn

Susanna sprang zum Tor hinaus,
Susanna sprang zum Tor hinaus,

Sie sprang wohl in ihres Vaters Haus,
Sie sprang wohl in ihres Vaters Haus.

‚Ach Vater, gebt mir einen Rat,
Der schwarze Hammerschmied geht mir nach!'

„Ach Tochter, ich bin ein alter Mann,
Du nimmst von mir keine Lehr nit an."

Susanne sprang zum Fenster hinaus,
Und sprang wohl in ihres Bruders Haus.

‚Ach Bruder, gib mir einen Rat,
Der schwarze Hammerschmied geht mir nach.'

„Ach Schwester, setz auf deinen Kranz,
Wir gehn nach Straßburg zu dem Tanz."

Und als sie bald nach Straßburg kam'n,
Der schwarze Hammerschmied stand vor ihr da.

Der Hammerschmied zog seinen Beutel heraus
Und gab dem Mädchen die Trau* heraus,

Der Bruder zog seinen Degen heraus,
Er stach dem Hammerschmied das Herz heraus.

* Das Zurückgeben des Verlobungsringes, also das Aufheben der Verlobung motiviert den übereilten Mord etwas. Sonst ist das Gedicht ziemlich dunkel und verworren: denn das Mädchen mag den Hammerschmied nicht leiden, stiftet den Mord an, und doch ist sie von ihm Mutter und beklagt in der Schlußstrophe den Mord um des Kindes willen.

„Ach Schwester, hab ich Recht getan?
Ich habe den Hammerschmied erschlan."

‚Ach Bruder, du hast nicht Recht getan:
Du hast meinem Kinde den Vater erschlan.'

Der Todwunde

Es wollt ein Mädchen früh aufstehn,
Wollt in den grünen Wald spazieren gehn.

Und als sie in den Wald 'nein kam,
Da fand sie einen verwundeten Knaben.

Der Knabe war von Blut so rot,
Und eh sie ihn verband, war er schon tot.

„Wo krieg ich nun drei Leidfräulein her,
Die mei'm fein Knaben tun die letzte Ehr?

Wo krieg ich nun sechs Reitersknaben,
Die mein feins Liebchen tragen zu Grab?"

Und als zum Kirchhof kam die Bahr,
Da stund das Mädchen, die rauft ihr Haar.

„Was stehst du da und raufest dein Haar?"
„Weil ich muß trauren sieben lange Jahr'."

„Wie lang muß ich denn traurig stehn?
Bis alle Wässerlein zusammengehn.

Ja, alle Wässerlein gehn nicht zusammen,
So wird mein Trauren kein Ende haben."

Der getreue Schildknecht

Es ritt ein Herr und auch sein Knecht,
Sie ritten miteinander einen winterweiten Weg.

Sie kamen an einen Feigenbaum:
‚Lieb Knecht, steig (schau dich umme) auf dem dürren Feigenbaum!'

„Ach nein, ach nein, das tu ich nicht,
Die Aest sind dürre, sie tragen mich nicht."

‚Ei Knecht, so halt du mein Roß am Zaum!
Ich will wohl selber steigen auf den dürren Feigenbaum.'

Und da er auf den Baum 'nauftrat,
Die Aestlein waren dürre, er fiel ins grüne Gras.

„Lieb Herr, nun liegst du halbertot,
Wo soll ich mir nun nehmen mein schwerverdienten Lohn?"

'Lieb Knecht für deinen Lohn und Wert,
Dafür sollst du wohl nehmen mein rappelbraunes Pferd.'

„Dein rappelbraun Pferd das mag ich nit,
Ich weiß mir noch was anders, das mir lieber ist."

'Lieb Knecht, für deinen Lohn und Wert
Dafür sollst nehmen mein silberreiches Schwert.'

„Dein silberreiches Schwert das mag ich nit,
Ich weiß mir noch was anders, das mir lieber ist."

'Lieb Knecht, so nimm mein wunderschönes Weib,
Dazu den jungen Markgraf, der in der Wickel-Wiege leit!'

„Lieb Herr, jetzt reit ich, schau um ein Grab,
Daß man euch mit den Schülern zur Kirche eintrag."

Und da sie an die Kirche kamen,
Da fingen die Glöckelein zu läuten, läuten an.

Sie läuten so hübsch, sie läuten so fein,
Sie läuten den Markgrafen ins Himmelreich hinein.

Ins Paradeis, ins Himmelreich,
Da sitzen die Markgrafen den Engeln zu gleich.

Großmutter als Schlangenköchin

Maria, wo bist du zur Stube gewesen?
[Maria, mein einziges Kind!]
„Ich bin bei meiner Großmutter gewesen."
[Ach weh! Frau Mutter, wie weh!]

Was hat sie dir denn zu essen gegeben?
Maria, mein einziges Kind!
„Sie hat mir gebackene Fischlein gegeben.
Ach weh! Frau Mutter, wie weh!"

Wo hat sie denn das Fischlein gefangen?
Maria, mein einziges Kind!
„Sie hat es in ihrem Krautgärtlein gefangen,
Ach weh! Frau Mutter, wie weh!"

Womit hat sie denn das Fischlein gefangen?
Maria, mein einziges Kind!
„Sie hat es mit Stecken und Ruten gefangen,
Ach weh! Frau Mutter, wie weh!"

Wo ist denn das Uebrige vom Fischlein hinkommen?
Maria, mein einziges Kind!
„Sie hat's ihrem schwarzbraunen Hündlein gegeben.
Ach weh! Frau Mutter, wie weh!"



Wo ist denn das schwarzbraune Hündlein hinkommen?
Maria, mein einziges Kind!
„Es ist in tausend Stücke zersprungen,
Ach weh! Frau Mutter, wie weh!"

Maria, wo soll ich dein Bettlein hinmachen?
Maria, mein einziges Kind!
„Du sollst mir's auf den Kirchhof machen,
Ach weh! Frau Mutter, ach weh!"

Stiefmutter

Kind, wo bist du hin gewesen?
  kind, sage dus mir!
‚nach meiner mutter schwester,
  wie we ist mir!'

Kind, was gaben sie dir zu eßen?
  kind, sage dus mir!
‚eine brüe mit pfeffer,
  wie we ist mir!'

Kind, was gaben sie dir zu trinken?
  kind, sage dus mir!
‚ein glas mit rotem weine,
  wie we ist mir!'

Kind, was gaben sie den hunden?
  kind, sage dus mir!
‚eine brüe mit pfeffer,
  wie we ist mir!'

Kind, was machten denn die hunde?
  kind, sage dus mir!
‚sie sturben zur selben Stunde,
  wie we ist mir!'

Kind, was soll dein vater haben?
  kind, sage dus mir!
‚einen stul in dem himmel,
  wie we ist mir!'

Kind, was soll deine mutter haben?
  kind, sage dus mir!
‚einen stul in der Hölle,
  wie we ist mir!'

Blaublümelein

Es fiel ein Reif in Frühlingsnacht
Wohl über die schönen Blaublümelein:
Sie sind verwelket, verdörret.

Ein Knabe hatt' ein Mädchen lieb,
Sie liefen heimlich vom Hause fort,
Es wußts nicht Vater noch Mutter.

Sie liefen weit ins fremde Land,
Sie hatten weder Glück noch Stern,
Sie sind verdorben, gestorben.

Auf ihrem Grab Blaublümchen blühn,
Umschlingen sich treu wie sie im Grab,
Der Reif sie nicht welket, nicht dörret.

Der tote Freier

Es ging ein Knab spazieren,
Spazieren bei der Nacht,
Er ging unter Feinsliebs Fenster:
'Ei schläfst du oder wachst?'

„Ich schlafe nicht, ich wache,
Ich aber erkenne dich nicht!" —
'Steh auf und komm ans Fenster,
Vielleicht erkennst du mich?'

Sie stand auf und ging zum Fenster,
Sie aber erkannt ihn nicht:
„Du riechst mir sehr nach Erde,
Oder bist du selber der Tod?"

'Riech ich so sehr nach Erde?
Ich liege schon längst darin;
Ist heute schon acht Jahre,
Daß ich gestorben bin.

Geh, rufe dein Vater und Mutter,
Das ganze Hausgesind!
Geh, rufe dein Schwester und Bruder,
Der Bräutigam ist schon da.

Tu dich nur hübsch aufputzen,
Setz auf dein grün Kränzelein,
Mit roter Seide gebunden!
Die Hochzeit ist schon bereit.'

Und wie sie das erste Mal läuten,
Da war die Braut schneeweiß,
Und wie sie das zweite Mal läuten,
Da brach ihr aus der Schweiß.

Und wie sie das dritte Mal läuten,
Da nahm sie ein glückselig End;
Sie sind miteinander verschieden,
Verschieden von der Welt.

Es sind zwei Liebchen verschieden,
Verschieden bei der Nacht;
Gott selber war der Priester,
Der sie getrauet hat.

Der Totenritt

He, Ritter, warum sprengt denn ihr alle Tag
Auf eurem traurig-schwarzen Roß
Hervor aus eurem verwachsenen Grab
Hinauf in euer verwunschnes Schloß?

„Könnt ich denn ruhen und bleibn im Grab,
Wenn dort das weißköpf'ge Dirnel singt?
Dürft ichs versäumen einen einzigen Tag,
Daß mir nicht 's Herz aus der Totentruhe springt?

Hätt ich nur einmal die goldene Freud
Auf meinem traurigen Totenritt,
Brächt' ichs nur einmal so weit,
Daß mir ging das weißköpfige Dirndel mit!"

Laß rauschen!

Ich hort ein sichellin rauschen,
wol rauschen durch das korn,
ich hort ein feine magt klagen:
sie het ir lieb verlorn.

‚La rauschen, lieb, la rauschen!
ich acht nit wie es ge;
ich hab' mir ein bulen erworben
in feiel und grünen kle.'

‚Hast du ein bulen erworben
in feiel und grünen kle,
so ste ich hie alleine,
tut meinem herzen we.'

Das hungernde Kind

„Mutter, ach Mutter! es hungert mich,
Gib mir Brot, sonst sterbe ich!"
„„Warte nur, mein liebes Kind!
Morgen wollen wir säen geschwind.""

Und als das Korn gesäet war,
Rief das Kind noch immerdar:
„Mutter, ach Mutter! es hungert mich,
Gib mir Brot, sonst sterbe ich!"
„„Warte nur, mein liebes Kind!
Morgen wollen wir schneiden geschwind." "

Und als das Korn geschnitten war,
Rief das Kind noch immerdar:
„Mutter, ach Mutter! es hungert mich,
Gib mir Brot, sonst sterbe ich!"
„„Warte nur, mein liebes Kind!
Morgen wollen wir dreschen geschwind." "

Und als das Korn gedroschen war,
Rief das Kind noch immerdar:
„Mutter, ach Mutter! es hungert mich,
Gib mir Brot, sonst sterbe ich!"
„„Warte nur, mein liebes Kind!
Morgen wollen wir mahlen geschwind." "

Und als das Korn gemahlen war,
Rief das Kind noch immerdar:
„Mutter, ach Mutter! es hungert mich,
Gib mir Brot, sonst sterbe ich!"
„„Warte nur, mein liebes Kind!
Morgen wollen wir backen geschwind." "

Und als das Brot gebacken war,
Lag das Kind auf der Totenbahr.

Die schwarzbraune Hexe

Es blies ein Jäger wohl in sein Horn,
Und alles was er blies, das war verlorn.

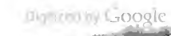
Soll denn mein Blasen verloren sein,
Viel lieber wollt ich kein Jäger mehr sein.

Er zog sein Netz wohl über den Strauch,
Da sprang ein schwarzbrauns Mädel heraus.

‚Ach, schwarzbrauns Mädel, entspringe mir nicht!
Ich habe große Hunde, die holen dich.'

„Deine großen Hunde, die holen mich nicht,
Sie wissen meine hohe weite Sprünge nicht."

‚Deine hohe weite Sprünge die wissen sie wohl,
Sie wissen, daß du heut noch sterben sollst.'



„Und sterb ich denn, so bin ich tot,
Begräbt man mich unter die Rosen rot.

Wohl unter die Rosen, wohl unter den Klee,
Darunter vergeh ich nimmermeh." —

Es wuchsen drei Lilien auf ihrem Grab,
Da kam ein Reiter, wollt sie brechen ab.

„Ach Reiter, ach laß die Lilien stahn,
Es soll sie ein jungfrischer Jäger han.

Wunsch

Wär ich ein wilder Falke,
Ich wollt mich schwingen auf,
Und wollt mich niederlassen
Vor eines Grafen Haus.

Und wollt mit starkem Flügel
Da schlagen an Liebchens Tür,
Daß springen sollt der Riegel,
Mein Liebchen trät herfür.

„Hörst du die Schlüssel klingen?
Dein' Mutter ist nicht weit;
So zieh mit mir von hinnen
Wohl über die Heide breit!"

Und wollt in ihrem Nacken
Die goldnen Flechten schön
Mit wildem Schnabel packen,
Sie tragen zu dieser Höh'n.

Ja wohl zu dieser Höhen,
Hier wär ein schönes Nest; —
Wie ist mir doch geschehen,
Daß ich gesetzet fest!

Ja, trüg ich sie im Fluge,
Mich schöß der Graf nicht tot:
Sein Töchterlein zum Fluche
Das fiele sich ja tot.

So aber sind die Schwingen
Mir allesamt gelähmt;
Wie hell ich ihr auch singe,
Mein Liebchen doch sich schämt.

Gespräch mit der Nachtigall
(Hochzeitslied)

Da droben vor meines Vaters Haus
Da steht eine grüne Linde,
Darauf setzt sich Frau Nachtigall
Und sang mit heller Stimme.

‚Frau Nachtigall, klein Vögelein,
Willst du mich lehren singen?
Ich will dir den Fuß mit Gold beschlan,
Die Hand mit goldnen Ringen.‘

„Was frag ich nach dem roten Gold,
Was frag ich nach goldnen Ringen?
Ich bin des Walds klein Vögelein,
Niemand kann mich bezwingen.“

‚Bist du des Walds klein Vögelein
Und kann dich niemand zwingen,
So zwingt dich Reif und kalter Schnee
Und 's Laub wohl von der Linden.‘

„Und wenn die Linde das Laub verliert,
So trauern alle Aeste:
Daran gedenkt, ihr Mägdlein jung,
Und halt' eur Kränzlein feste!“

‚Soll ich mein Kränzlein halten fest,
So will mir's doch nimmer bleiben;
Viel lieber trag ich ein Schleierlein weiß,
Umwunden mit gelber Seiden.‘

Reigen

Der sommer und der sonnenschein
ganz lieblich mir das herze mein
erquicken und erfrewen,
daß ich mit lust im grünen gras
mag springen an den reigen.

Das lacht die allerliebste mein,
wolt gott ich solt heint bei ir sein
in züchten und in eren!
das wär meins herzen gröste freud,
darauf darf ich wol schweren.

Demselben wacker meidelein
schickt ich newlich ein krenzelein
mit rotem gold bewunden,
dabei sie mein gedenken soll
zu hundert tausent stunden.

Ich ritt durch einen grünen walt,
da sungen die vöglein wol gestalt,
fraw Nachtigal mit inen;
nun singt ir klein waldvögelein,
umb meines bulen willen!

Verlockung zum Chiltgang

„O Ueli, myn Ueli,
Chum du zu mer z'Chilt!
I bache dir Schnitte,
Sie sy gar nit bitter,
Si sy gar so mild."

„„O Elsi, mys Elsi,
I derf nit geng cho!
We's d'r Aetti vernähmti,
Daß i geng so chämti,
Wie würd's mer ergo!""

„O Ueli, my-n-Ueli,
Der Aetti seit nüt!
Er tut si verschwere,
Er well's nimme wehre,
Es helfi doch nüt."

Unendliche Liebe

Schätzle, was hab ich dir Leids getan,
Daß du dein Bürschle nicht schauest an?
Daß du dein' Aeuglein so unter dich schlägst,
Daß du zu mir keine Liebe mehr trägst.

Schau mir nur einmal ins Angesicht,
Schau, wie die Lieb mich hat zugericht!
Schmeckt mir ja weder Speise noch Trank,
Bin ja von lauter Liebe so krank!

Wenngleich der Himmel papieren wär
Und jedes Sternlein ein Schreiberle wär,
Und schrieben ein jedes mit sieben Händ,
Schrieben sie doch meiner Liebe kein End.

Blumenhaus

In meines bulen gärtelein
da lag ich unde schlief,
da traumte mir ein träumelein,
wie es schneiet über mich.

Und da ich nun erwachte
und es war aber nicht:
es waren die roten röselein,
die blüten über mich.

Ich brach mir die röslein abe
zu einem kranze,
ich schickt sie meinem feinen lieb
zum lobetanze.

So bauet ich mir ein häuselein
von petersilgen,
womit war es bedecket?
mit roten lilgen.

Und da mein haus gebauet war,
beschert mir gott ein weib,
ein mägdel von achtzehn jaren,
da war gut wonen bei.

Gruß

Wann zu meim Schätzel kommst,
Sag, i laß grüße;
Wann es fragt, wie mers geht,
Wie es steht, wie mers geht,
Sag, auf zwei Füße.

Wann es fragt, ob ich krank,
Sag, i sei gstorbe;
Wann es an z'weine fangt,
Klage fangt, weine fangt,
Sag, i komm morge.

Finstern*

Dat du myn Schätsken bist,
Dat du wol weest!
Kum by de Nacht, kum by de Nacht,
Segg wo du heest.

---

* Fensterln

Kum du üm Middernacht,
Kum du Klok een!
Vader slöpt, Moder slöpt,
Ik slaap alleen.

Klop an de Kamerdör,
Faat an de Klink!
Vader meent, Moder meent,
Dat deit de Wind.

Rosengarten

‚Junkfrewlein, sol ich mit euch gan
in ewern rosengarten?
und da die roten röslein stan,
die feinen und die zarten,
und auch ein baum der blüet,
von esten ist er weit,
und auch ein küler brunne,
der auch darunder leit.'

‚In meinen garten kumstu nit
zu disem morgen frü,
den gartenschlüßel findstu nit,
er ist verborgen hie,
er leit so wol verschloßen,
er leit in guter hut,
der knab darf weiser lere
der mir den garten auf tut.'

Ich kam zu ir in garten,
wie manch gut gsell mer tut,
do stund das selbig junkfrewlein
so gar in guter hut;
es sang von heller stimme,
daß in dem garten erschal,
die vögel in den lüften
gabens den widerhal.

Ich kam zu ir getretten,
wie manch gut gsell mer tut,
ich wolt sie han gebetten,
ich bot ir meinen gruß;
ich ward zu einem stummen,
vor scham do stund ich rot,
bei allen meinen tagen
leid ich nie größer not.

‚Gut gsell! darumb mich betten hast,
das kan und mag nit sein,
du woltest mir zertretten han
die liebsten blümlein mein;
so ker dich wider umbhin,
und gang du wider heim!
du brächtest doch mich zu schanden,
fürwar ist mir nit klein.‘

Ich kert mich wider umbher,
ich ging bald wider heim,
da stund das selbig junkfrewlein
in seinem garten allein,
sie pflanzt ir gelbes hare,
von gold hat es ein farb,
mit irem roten munde
sie mir den segen gab.

Stäte Liebe

Wann ich des morgens frü uf ste,
zu meinem lieben bulen ich ge,
so komt mein lieb und wünscht mir ein guten morgen.

Ein guter morgen ist bald dahin,
ich wünsch meim bulen ein stäten sin
darzu ein freies gemüte.

Hett ich ein bulen als mancher hat,
ich wolt im aufbinden sein gelbes har
mit eitel brauner seiden.

Ich wolts im aufbinden in rotes golt,
ich bin meim bulen von herzen holt,
ich könt ir nit holder werden.

Trost beim Abschied

Wenn Zwei von'ander scheiden,
Tuts Herzerl gar zu weh!
Schwimmen die Augen im Wasser,
Wie d'Fischerle im See.

Wie die Fischerle im See
Schwimmen hin, schwimmen her,
Schwimmen auf und nieder:
‚Büberl, kommst bald wieder?‘

„Darfst nicht so weinen,
Darfst nicht so bang sein!
Bist ein kreuzsauber Dirnel
Ich laß dich nicht allein.“

Mädchens Trost

's ist no nit lang, daß gregnet hot,
Die Läubli tröpflet no:
J han e mal e Schätzle ghat,
J wollt, i hätt es no.

Jetzt aber ist mer's g'wandert
Dem Oberländle zu,
Do findt er bald en andere,
's doch e kecker Bue.

Und weil i net ka hintedrei,
Jn meine dünne Schuh:
Guck i au no me'n anderen aus,
Gott geb mer Glück derzu!

Schlachtgesänge

I

Mit Gottes Hilf sei unser Fahrt!
Maria halt uns in der Wart!
Sankt Peter unser Hauptmann sei!
Unser Sünde Herre Gott verzeih,
Daß wir ewgen Todes frei!
Kyrie eleison!

Heilige Dreifalt von dem Thron,
Gib Sieg, daß wir mit Ehrn bestohn!
Und gib uns, als du gabst den Tag
Zu Pfalzgraf Friedrichs Ritterschlag,
Da er seinen Feinden oblag.
Kyrie eleison!

Dank sei dir, Dank dem heilgen Gott!
Des Himmelsfürst König Sabaoth!
Undottig der Dreifaltigkeit
Steh uns bei zur Gerechtigkeit!
Lob und Dank sei dir geseit.
Kyrie eleison!

II

Kein selgrer Tod ist in der Welt,
Als wer vom Feind erschlagen
Auf grüner Heid, im freien Feld,
Darf nicht hör'n groß Wehklagen.
Jm engen Bett, da ein'r allein
Muß an den Todesreihen;
Hier aber findt er Gesellschaft fein
Fall'n mit, wie Kräuter im Maien.





Volkserzieherisches in Frankreich

Der Tod des Malers Eugène Carrière, der lebhaften Anteil an volkserzieherischen Bestrebungen nahm, bietet Gelegenheit, einmal kurz auf das hinzuweisen, was in dieser Beziehung von unseren Nachbarn geleistet wird. Zunächst gab der Maschinenschlosser Massieux den Anstoß zum Zustandekommen der „Art pour tous“, des ersten Pariser Vereins für die künstlerische Erziehung des Volkes. Massieux, ein eifriger Museenbesucher, regte auch seine Kameraden zu solchen Besuchen an. Bald jedoch fühlten alle, daß sie ohne helfendes Wort nicht auskommen konnten, und Massieux wandte sich, Rat und Hilfe suchend, an den Redakteur eines Volksblattes. Er fand das liebenswürdigste Entgegenkommen, und binnen kurzer Zeit war ein Verein für ästhetische Erziehung gegründet, dem sich hervorragende Künstler zu rühriger Tätigkeit anschlossen, unter anderen Carrière, Alexandre Charpentier, Emile Gallé und Jules Chéret. Weiter stellten sich namhafte Gelehrte und Schriftsteller zu Führungen mit orientierenden Vorträgen zur Verfügung. Die Vereinigung steckte sich mit der Zeit immer weitere Ziele: sie veranstaltete Vorträge auch über literarische Themen und suchte ferner durch Einrichtung von Läden zum Vertrieb guter Volkskunst und durch Unternehmungen zur Verbreitung billiger Meisterwerke im Volke kunsterzieherisch zu wirken. Ueberall legen heute die Volksheime und Erholungsstätten der Arbeiterschaft in ihrer gediegenen Ausschmückung durch treffliche Reproduktionen nach Werken bedeutender Meister von dem Einflusse der „Art pour tous“ Zeugnis ab.

Aus ihr hat sich im Laufe der Zeit eine Sondergruppe herausgelöst, die sich den eigenartigen Namen „Ecole de la rue“ beilegte. Sie verfolgt auf das glücklichste das ursprüngliche Ziel, durch belehrende Führungen im Volke die Fähigkeit für höhere Genüsse zu entwickeln. Die mit Vorträgen verbundenen Führungen erstrecken sich nicht mehr ausschließlich auf die Kunstsammlungen, naturwissenschaftliche, historische Museen, Meisterateliers, Werkstätten und landschaftliche Schönheiten werden besucht. Die wertvollsten dieser Conférences visites pflegt die Gesellschaft noch in Broschürenform darzustellen. Zu diesen gehören unstreitig Carrieres Führungen durch das großartige naturgeschichtliche Museum zu Paris, bearbeitet unter dem Titel: „L'homme visionnaire de la réalité“. Mit echter Künstlerbegeisterung weist er darin auf die Logik und Schönheit der gewaltigen Tierskelette hin, denn, sagt er: „Wir fühlen, wir leben wahrhaft besser, und eine begeisternde Bewunderung belebt uns, wenn wir diese großartigen natürlichen Zusammenfassungen betrachten, die ganz das sind, was die Kunst sein sollte.“

Von Jean Lahor wurde später eine weitere kunsterzieherische Gesellschaft gegründet, die unter dem Namen Art pour le peuple et par le peuple ihr Augenmerk auf die Hebung und Förderung der Volkskunst richtet. Als Vereinigung von internationalem Charakter reicht sie anderen Ländern schwesterlich die Hand. Sie sucht billige Möbel zu verbreiten, das Heim des Arbeiters gesünder und freundlicher zu gestalten und größere Heim- und Erholungsstätten für das Volk zu gründen. Ferner soll sich die künstlerisch-refor-

matorische Tätigkeit auf öffentliche und gemeinnützige Gebäude, wie Mairien, Kasernen, Hospitäler usw. erstrecken. Man denkt auch an die Gründung eines großen Museums für Volkskunst zu Paris, dem sich später kleinere Museen, wie solche schon in der Bretagne und in der Provence bestehen, anschließen sollen. Auch ist in Frankreich, später allerdings als in Deutschland, ein den „Meisterbildern" verwandtes Unternehmen zustande gekommen, dessen Förderung der von Paul Desjardins gegründeten ethischen Gesellschaft „L'Union pour l'action morale" obliegt. Von ihr veranlaßt, veröffentlicht die Buchhandlung Hachette Folgen von je 4 Meisterbildern zu 1 Fr. 50 Ct., von etwas kleinerem Format als die des Kunstwarts, doch von guter Ausführung. Sie spielen heute bei Preisverteilungen und in den Volksheimen eine wichtige Rolle.

Eine lebhafte Förderung erfährt, dem französischen Volkscharakter entsprechend, das Volkstheater. Man mißt der Vorführung angemessener volkstümlicher Stücke durch Arbeiter und Arbeiterinnen eine große volkserzieherische Bedeutung bei. Zu hoher Vollkommenheit hat sich bereits das Volkstheater zu Bussang in den Vogesen unter M. Poettichers Leitung entwickelt. Hier herrscht eine glückliche Harmonie zwischen der landschaftlichen Umgebung, dem Volkscharakter und den aufgeführten, eigens für dieses Theater verfaßten Stücken. Aehnliche Versuche werden neuerdings in der Bretagne gemacht. Und ganz kürzlich ist Lyon diesem Beispiel gefolgt. Der Vorstand der dortigen Université populaire hat die fähigsten ihrer Besucher zu einer regelrechten Truppe ausgebildet, welche unter dem Namen „L'oeuvre" allsonntäglich Vorstellungen veranstaltet, die sie bisweilen auch auf die umliegenden Industriestädte Roanne, Givors und Valence ausdehnt. Der Aufführung pflegt zumeist eine kurze Plauderei zur Vermittelung der Absichten des Verfassers vorauszugehen. Um das Verfassen und Einstudieren volkstümlicher Stücke macht sich Maurice Bouchor außerordentlich verdient. Er ist auch der Beleber mittelalterlicher Mysterien und Weihnachtsspiele und gab in seinen „Chansons pour écoles" neue trefflich volkstümliche Texte zu altbekannten Melodien, eine Liedersammlung, die sofort Eingang in alle Schulen Frankreichs fand. Sein Einfluß erstreckt sich nicht allein auf die Volksheime zu Paris; er wirkt besonders auch an den bereits genannten Unternehmen in der Provinz und ferner in den größeren belgischen Städten, die sehr viel für volkserzieherische Bestrebungen tun. Die französischen Volkstheater, zumeist von den Maisons de peuple und Volksuniversitäten abhängig, haben neuerdings beschlossen, miteinander in engste Fühlung zu treten und einen ausführlichen, belehrenden Katalog über wertvolle Stücke herauszugeben. A Br



Bücher-Besprechungen

Wir bitten unsre Leser um Entschuldigung dafür, daß wir jetzt so wenig Anzeigen neuer Erzählungen, Gedichtbücher, Dramen gebracht haben. Mit dem nächsten Hefte schon wird das besser, wie wir überhaupt unter anderm auch hier neue Einrichtungen treffen wollen.

Heines Lyrik

Heine steht jetzt wieder einmal im Vordergrunde der literarischen Diskussion, denn Bartels hat ein Buch über, oder wenn man will: gegen ihn geschrieben: „Heinrich Heine, auch ein Denkmal" (Dresden, C. A. Koch). Dieses Buch zerstört unsre Hoffnung, den Streit um Heine wenigstens von den Spalten des Kunstwarts nunmehr fernhalten zu dürfen, denn

gar zu laut hallt er schon jetzt aus den Zeitungen von rechts und links über unsre Zäune weg. Also sehen wir noch eine kurze Weile zu, wie's die Gegner treiben, dann werden wir sagen, was wir unserseits denken, die wir hier wieder einmal weder mit Bartels noch mit seinen eifrigsten Gegnern einer Meinung sind. Vorläufig drucken wir mit dem Folgenden ohne Kritik ab, was Bartels zusammenfassend über den Lyriker Heine sagt, damit unsre Leser schon jetzt wenigstens in einem der wichtigsten Punkte selber nachprüfen können, was sie für oder gegen Bartels in den Zeitungen lesen.

Dieser gibt eine längere Auseinandersetzung darüber, wie sich die besondre Art eines Dichters mit dem Ueberkommenen und Uebernommenen auseinandersetzt. Goethe zum Beispiel „lernte", sozusagen, an den Rokokopoeten äußerlich „das Dichten", aber erst in der Berührung mit dem Volksliede entdeckte er sein innerliches dichterisches Ich und entwickelte es daran. Das Geheimnis solcher „Erweckungen" des Dichters spreche Hebbel aus: „Ich habe die Erfahrung gemacht, daß jeder tüchtige Mensch in einem großen Manne untergehen muß, wenn er jemals zur Selbsterkenntnis und zum sichern Gebrauch seiner Kräfte gelangen will; ein Prophet tauft den zweiten, und wem diese Feuertaufe das Haar sengt, der war nicht berufen." Dann fährt Bartels fort:

„Weit anders stehen die Dinge, wie gesagt, bei Heinrich Heine. Auch er mußte natürlich lernen, aber da er als Jude von *fremder* Dichtung zu lernen hatte, so kann man bei ihm kaum von *Entwicklung* einer latenten Begabung durch das Lernen reden, es war bei ihm vielmehr *Aneignung* fremden Gutes gemäß seiner Natur. So ahmt er denn in weit höherem Grade nach als seine deutschen Dichtergenossen, sein Dichten ist, mögen auch die subjektiven Antriebe nicht ganz fehlen, doch ohne ein »Hineinsingieren«, wie Alexis sagt, in fremde Stimmungen, ein bewußtes Nachmachen bestimmter Wirkungen als ein jugendlich-unreifes Dichten mit erborgten Mitteln. Die Erweckung zu dichterischer Selbständigkeit findet dann kaum statt, man sieht nur, wie Heine sich nach und nach immer mehr des fremden Materials bemächtigt und aus diesem immer mehr zu machen lernt. So ist nicht eines Tages der ganz auf sich selbst stehende Dichter Heinrich Heine plötzlich da, sondern es ist nur eines Tages die Virtuosität ausgebildet, die, immer noch mit ursprünglich fremdem Stoffe, schöne Gedichte zu machen weiß, es ist, könnte man übertreibend sagen, das Rezept gefunden, mit dem man Heinische Gedichte erzeugt. Man mißverstehe mich nicht so, als ob ich Heine die dichterischen Qualitäten absprechen wollte; nein, er *ist* ein Dichter, aber er ist ein Dichter *anderer Art* als unsere großen deutschen Lyriker, er ist eben ein *Dichter-Virtuose*, wie er der gegenwärtigen jüdischen Natur entspricht. Wohl hat Heine eigenes Gefühl, aber er hat weder den diesem entsprechenden Gefühls- und Anschauungsstoff (denn er lebt ja als im Grunde heimatloser Mensch in unserer deutschen Welt und ist als Jude, wie die altjüdische Poesie beweist, für unsere Art der Anschauung nicht begabt), noch den ihm, dem jüdischen Empfinder, entsprechenden Ausdruck zu unmittelbarer Verfügung (die deutsche Sprache ist und bleibt ihm im Kern eine fremde, soweit er sie auch zu beherrschen lernt), und so muß er notgedrungen eine fremde Welt zunächst erobern, soweit es möglich ist, dann sie seiner Natur und seinem Geiste gemäß umbilden und endlich

bei der eigentlichen Produktion weit bewußter verfahren als der nationale Lyriker, da ihm seine Wirkungen nicht ungesucht kommen, sondern gewissermaßen künstlich herauszubringen sind, bis ihm dann — und das geschieht sehr bald — eine Manier zuwächst, die er mit absoluter Sicherheit auf seinen lyrischen Stoff anzuwenden imstande ist. Daß diese Manier die Schwächen, die Heines Poesie von Natur hat, in Vorzüge umzuwandeln strebt und also bis zu einem gewissen Grade Komödie ist, versteht sich von selbst. Wie das Gefühl, fehlt Heine beim Schaffen natürlich auch die Gelegenheit, der subjektive Anreiz nicht, er ist ein geborener Dichter, aber dieser Anreiz ist meist weit äußerlicherer Natur als beim Dichten anderer aus dem Volkstum heraus; nicht der gleichsam metaphysische Drang, der aus dem Leben im eigenen Volke erwächst und zum unmittelbarsten Ausdruck ringt, nicht die starke dichterische Anschauung, die der Dichter als Sohn seiner Heimat hat, und die sich aus jenem Drang und dieser Anschauung ergebenden Gelegenheiten bringen das Heinische Gedicht hervor, sondern der bloße Gedanke, die bloße Beobachtung, und demgemäß sind auch die spezifisch-lyrischen Gedichte, die aus dem Tiefsten kommen und wie Naturgewalt wirken, die vom Volkstum aus gewissermaßen durch den Dichter nur hindurchgehen, äußerst selten bei Heine, wenn sie ihm auch als dem Sohn des jüdischen Volkes nicht völlig fehlen. Damit (und mit der notwendigen Manier der Form) hängt es dann weiter auch zusammen, daß die Heinischen Gedichte der Naturfrische und Innigkeit der Mörikeschen, ihrer Traumhelle, wie Kuh so schön sagt, und ebenso der starken Resonanz der Hebbelschen vollkommen entbehren, sie sind trotz der häufig auftretenden Traumschwüle und des schweren Parfüms doch zuletzt fast alle etwas dünn und spielerisch, präparieren ein bißchen Gefühl oder beruhen auf einem rein epigrammatischen Einfall. Dagegen haben sie aber oft wieder eine bestimmte Grazie, Salongrazie möchte ich es nennen, um den ausgeprägten Kulturpoesiecharakter ganz deutlich zu bezeichnen."

Literaten-Elend

Unter diesem Stichwort gehen uns die folgenden Zeilen von einem Schriftsteller zu, der nicht zu den Mindestgeachteten gehört. Was sie sagen, ist nichts Neues, und es ließe sich auch manches *gegen* sie sagen. Enthalten wir uns für heute jeder Kritik und geben wir die Zeilen einfach als ein Dokument dafür wieder, daß bei unsern Schriftstellern gründlich ungesunde Zustände herrschen, als ein Dokument, auf das man zurückkommen kann.

„Neulich in der Dämmerung begegnete mir ein Mann in einer der vornehmsten Straßen des Berliner Westens. Obgleich er sehr bärtig ist, sieht man doch, daß sein Gesicht (das Gesicht eines Dreißigers) tiefe Lebensfurchen durchziehen. Sein kleiner und schwächlicher Körper, der im Mißverhältnis steht zu dem energischen, schweren Kopf, scheint zu schwanken. Der Mann spricht mit gesenktem Blick leise vor sich hin. Er sieht nicht, daß ich ihn beobachte. Die Passanten halten ihn für betrunken, nur ich weiß, daß er arbeitet, daß sein Gehirn in fieberhafter Tätigkeit Szenen und Gedanken konzipiert für einen neuen Roman — der wie seine Vorgänger unbeachtet in den Schaufenstern liegen und bald vergessen sein wird.

Diese Begegnung mit einem unserer unermüdlichsten Schriftsteller, der in einem entsetzlichen Daseinskampfe seinem feinen Talente immer wieder neue Gaben abringt, stellte

mir in rechter Eindringlichkeit unser heimisches Literatenelend vor Augen. Sie erinnerte mich zugleich an einen alten Plan, endlich einmal mit lauter und brutaler Stimme Dinge öffentlich zu Gehör zu bringen, die unsere Literatenzunft in dem falschen Stolze verschämter Armen bisher ängstlich zu verschweigen suchte.

Warum hat Deutschland keine literarische Kultur? Weil es keine literarischen Bedürfnisse hat. Eine Nation, die hunderttausend Exemplare der »Berliner Range« verbraucht, hat nur Unterhaltungs-, aber kein Bildungs- und künstlerisches Genußbedürfnis. Man wirft mir ein, daß Frenssens Erfolg den des Fräuleins Michaelsohn (so heißt der »Autor« der »Berliner Range« im bürgerlichen Leben) kompensiere. Nun, Jörn Uhl war eine Modesache. Tausende seiner Leser haben das Buch gähnend beiseite geworfen. Mit einem Lachen der Befreiung wurde die Simplizissimus-Satire auf den schwerflüssigen Roman begrüßt. Menschen mit Geschmack und literarischer Erfahrung wußten freilich längst, daß Frenssens Buch, so sauber es gearbeitet ist, keine Bereicherung unserer Literatur, keine Erweiterung unseres Gesichtskreises bedeutete.

Neben dem »Jörn Uhl« und der »Berliner Range« hat der Deutsche von heimischer Belletristik nur noch ein paar Klassiker in Fabrikeinbänden auf seinem Bücherbrett. Die liest er aber nicht. Was er sucht, bietet ihm die Zeitung kürzer und aktueller, zuweilen auch eine Zeitschrift.

Kein Wunder, wenn sich unsere Literaten den bestehenden Verhältnissen anpassen und, ihre Kräfte zersplitternd, allerlei Schnitzelchen in die Zeitungen geben, wo ihre Arbeiten zwar nur ephemere Beachtung finden, aber doch wenigstens am Tage des Erscheinens von Zehntausenden gelesen werden.

Man sollte nun annehmen, daß dort, wo starker Konsum herrscht, auch die Honorarquote entsprechend hoch, oder sagen wir: anständig beziffert werde. Frankreich und England, die gelobten Länder der Literaten, erfreuen sich auch in dieser Beziehung gesunder Verhältnisse. Bei uns werden von einer großen Tageszeitung für einen geschickt geschriebenen Aufsatz oder für eine novellistische Skizze 40—50 Mark gezahlt.

Das ist doch aber ganz leidlich, höre ich einwenden. Man vergißt, daß ein solide geschriebener Artikel wenigstens eine Woche Vorarbeit verlangt (ich spreche hier immer von Literaten, nicht von Journalisten), sodaß ein Schriftsteller mit einiger Selbstkritik schwerlich mehr als drei derartige Manuskripte im Monat fertigstellen kann. Hat er Frau und Kinder, so erreicht er mit Aufbietung aller Kräfte eine monatliche Einnahme von 150 Mark, also kaum das Gehalt eines Steinträgers.

Doch er kann von Glück sagen, wenn er allmonatlich diesen Maurer-Verdienst einheimst. Die meisten Zeitungen drucken nicht sofort (es sei denn etwas Aktuelles), sondern warten Wochen und Monate mit der Publikation. Daß ein Artikel in der Redaktion großer Tageszeitungen volle zwölf Monate liegen bleibt, ist nichts übermäßig Seltenes. Auch am Tage der Veröffentlichung erhält der Autor noch nicht das Honorar; die große Zeitung hat nämlich ihren Kassentag oder sie zahlt am Quartalsersten. Ist es nicht eine wunderlich verkehrte Welt? Schuster und Schneider dringen auf unverzügliche Bezahlung ihrer Ware — der Literat aber, der Stimmung, Konzentration braucht, soll wochen- und monatelang mit hungrigem Magen kreditieren.

Welche gesellschaftliche Stellung die geringe Löhnung unserem deut-

schen Literaten zuweist, darüber brauche ich mich wohl nicht zu verbreiten. Vom »Leben« sieht er nichts, und doch wird gerade von ihm eine Kenntnis aller Erdendinge verlangt. Sinnliche Bedürfnisse in normaler Weise zu befriedigen, verbietet ihm der schmale Geldbeutel. Das Kaffeehaus wird seine Welt; hier träumt er, berühmt zu sein, und winkt dem »Kollegen« zu. Erscheint sein Artikel, so trinkt er mit besonders festlicher Miene seine »Schale Braun«; er fühlt sich einen Augenblick vollkommen glücklich, da er weiß, daß die »Kollegen« ihn lesen. Armer Schlucker! Auf der Straße kennt ihn schon niemand mehr; in der Gesellschaft aber spielt er seines ärmlichen Auftretens halber meist eine untergeordnete oder lächerliche Rolle, wenn er überhaupt in den »Salon« Zutritt erhält. Denn hier gilt, wie Wilde einmal sarkastisch bemerkt, nur die zahlungsfähige Persönlichkeit.

Ich will nicht leugnen, daß unter den Literaten halsstarrige Naturen sind, die sich mit so bescheidenem Lose nicht zufrieden geben. Die merkantil Veranlagten werfen sich aufs Stückeschreiben. Ein schlechtes Drama bringt zehnmal mehr Zelebrität ein als fünf gute Lyrikbücher (die werden, nebenbei bemerkt, nur noch von Lyrikern selbst und einigen Provinzialen gelesen). Andere schreiben »schneller«. Ich denke da an einen eifrigen Berliner Publizisten, der mit etwas dünnen, aber nicht unwahren Szenen aus dem Alltagsleben seine Laufbahn begann, sich, durch den Erfolg ermutigt, Familie anschaffte, und nun ratlos ist, wie er die 300 Mark, die sein Haushalt kostet, allmonatlich verdienen soll. Der arme Mensch, der sechs, sieben Aufsätze monatlich aus einem leeren Gehirn (er hat sich längst ausgegeben) herauspressen muß, pfuscht jetzt den Kunstschreibern ins Handwerk, da die Notlage ihn zur »Universalität« zwingt.

Das sind zwei bekannte Typen. Das Weltstadtgetriebe hat ihrer Seele den Schmelz genommen und sie zu Kaufleuten und Handwerkern gemacht. Immerhin sterben sie in der Regel als geachtete Staatsbürger.

Dies erreichen die Märtyrer der Literatur, die Männer mit Ueberzeugungen, eigentlich so gut wie nie. Von ihnen soll hier geredet werden, denn sie sind es, die wirklich Literatur schaffen. Sie schreiben Bücher. Der feuilletonistisch verdünnte Zeitungsaufsatz ist ihrer künstlerischen Gründlichkeit zuwider. Sie schreiben Verse. An netten Landschaftsbildern und neckischen Liebesabenteuern gehen sie vorüber; falsche Frische und süßliche Glätte verabscheut ihre männliche Natur. Sie dichten keine Lückenbüßer, die mit einer banalen Vignette in die Ecke jeder Zeitung und Zeitschrift gestopft werden können; ihre Poesien sind hart, sind feurig, sind aufrührend und zynisch, sind Bekenntnisse prachtvoll elementarer Art. Darum aber, weil sie echte und starke Empfindungen auslösen, die mimosenhafte Seelen verletzen könnten, wagt eine Zeitung, die Rücksicht auf alle Abonnenten nehmen will, ihre Manuskripte nicht abzudrucken.

So gehen die deutschen Dichter hungern und betteln? Sie leben wie das Vieh. Der Literat, von dem ich zu Beginn meines Aufsatzes sprach, erhält 300 Mark für einen Roman, der ein halbes Jahr Arbeit in sich schließt. Wer schuftet im Deutschen Reiche für 50 Mark monatlich? Laufburschen und Krawattennäherinnen. Ein Novellenbuch wird mit 200 bis 300 Mark honoriert. Ich spreche nicht von minderwertiger Ware, sondern von gutem Durchschnitt. Ein junger Verlegertypus,

den die große kunstgewerbliche Bewegung der letzten Jahre gezeitigt hat, klagte dem Autor neuerdings, wieviel die typographische Ausstattung verschlinge. Er sei gezwungen, das Honorar zu drücken, um eine kaufmännische Kalkulation überhaupt möglich zu machen. Also der viel gerühmte buchgewerbliche Geschmacksfortschritt wird den Autoren auf die Rechnung gesetzt! Nein, wir verzichten auf eure Morris-Gotisch, auf Eckmann- und Behrens-Schrift, auf künstlerische Vignetten und Umschläge; wir sind mit haltbarem Papier, mit sauberem Druck und einem billigen und einfachen Umschlage zufrieden, wenn nur unser Honorar ein menschenwürdiges ist!

Und du, armer Poet, der du mit deinen glühenden Poesien die Ewigkeit zu erringen hoffst, heilige Kreuze sind deine Verse! Du errötest, wenn dich einer Dichter nennt, und du tust recht daran. Sind Märtyrer in amerikanischen Zeitläuften nicht lächerliche Menschen? Und du bist zu herrisch und zu stolz, um die Rolle des Monsieur Rigolo zu spielen.

O ihr Zeiten des »Pan«! Ihr Zeiten der tönenden Honorare, da Frankreich und England verwundert auf Deutschland sahen, das eine wirkliche Luxuszeitschrift ins Leben gerufen hatte! Michel ist längst wieder in Schlaf versunken. Die Pan-Gründer sind Weltleute mit Anpassungsvermögen geworden, die junge Generation aber, die heranreist, von der man so viel erwartete, scheint ein geschwächtes, nüchternes, poesieloses Geschlecht. Während ich dies schreibe, geht mir die Nachricht von dem schmerzlosen Verscheiben einer anständigen Zeitschrift zu, sende ich eine Subskriptionsliste für das Werk eines begnadeten Dichters herum, um ein Aequivalent für die Druckkosten zu gewinnen, und weil es mich reizt, dieses träge und verflachende Volk zu künstlerischen Interessen aufzupeitschen.

Das vornehme Schweigen muß gebrochen werden. Schon gibt es keine Zeitung mehr und kaum eine Zeitschrift, die männliche Lyrik abdruckt. Selbst der Simplizissimus, der so hoffnungsreich begann, pflegt nur noch das politische Lied. In so dürren Jahren verhärtet sich selbst das sensible Dichtergemüt.

Jedes Volk hat die Literatur, die es verdient. Geben wir es konsequenterweise entweder ganz auf, einen mißachteten Beruf auszuüben, und werden wir Kaufleute oder Staatsbeamte, oder scharen wir uns zu einer Organisation zusammen, die unsere Interessen vertritt und uns das Bißchen, das noch zu retten ist, erhält. Paris hat eine société des gens de lettres, die Honorare einzieht und die Rechte der Literaten wahrnimmt. In Deutschland existieren zwar auch Vereinigungen mit klingenden Namen; ihre Bedeutung für die Besserung unserer literarischen Zustände ist aber gleich Null. Zudem stellen die Journalisten, mit denen ein gewissenhafter und fein gebildeter Schriftsteller nicht immer gern kollidiert, ein zu starkes Kontingent. Von einer großen Genossenschaft, die sich die Wahrung der Schriftsteller-Interessen, insbesondere Verlegern und Redaktionen gegenüber, zur Pflicht zu machen hätte, darf freilich auch der anständige Journalist nicht ausgeschlossen werden.

Wer im Deutschen Reiche hat den schönen Mut, eine »Literarische Gesellschaft« dieser Art ins Leben zu rufen, welcher deutsche Mäzen hat so viel Kultur, dieser Organisation ein festes Rückgrat zu verleihen und ihr Propaganda-Mittel zur Verfügung zu stellen?"



Heinrich Laube

Es hatte dreiundvierzig Jahre ge-

dauert, ehe Heinrich Laube sich selbst fand; denn wenn wir heute seines hundertsten Geburtstages gedenken, kommt nur der Direktor des Burgtheaters und nicht der Schriftsteller in Frage. Er hat diese Bühne nächst Schreyvogel am tüchtigsten regiert und auch am längsten; keinem außer ihm sind dort nahezu achtzehn volle Jahre des Wirkens vergönnt gewesen.

Zwar kletterte er schon als Knabe in seiner schlesischen Heimat neugierig auf die Bretter der Wanderbühnen, aber sein Auftreten in der Oeffentlichkeit sah lange Zeit ganz anders aus, als daß man einen sachlichen Bühnenleiter in ihm hätte erkennen können. Er renommierte recht unsachlich mit dem „jungen Deutschland" herum, das sich durch dreiste Ellbogenstöße in die literarische Arena boxte, spielte den „Zerrissenen", schrieb Zeitungen und dicke Bibeln voll mit oberflächlichen Reisebeschreibungen, liederlich verfertigten Romanen, in denen der plumpste Kultus der weiblichen Schönheit gepflegt wurde, vergriff sich auch an dem Thema einer Literaturgeschichte und blieb vor lauter Eitelkeit blind gegen die größten seiner Zeitgenossen. Auch als Leiter des Burgtheaters hat er beispielsweise für Hebbel so gut wie nichts getan und das Wenige nur mit Widerstreben.

Dennoch schimmern für den, der tiefer blickt und auch vom Wesen des Theaters etwas versteht, durch Laubes schriftstellerisches Bekenntnis die Züge des künftigen Direktors. Seine unverdrossene Art, die sich oft bewährte, wenn die nicht viel wertvolleren Mitstrebenden wie etwa Gutzkow ihn mit Hohn und Spott behandelten; sein guter Jägerinstinkt für das allgemein beliebte literarische Wild, seine Sucht zu „wirken", „interessant" zu sein, seine Abneigung gegen den breiten Ernst, die dunkle Tiefe, überhaupt gegen alle Mystik, die ihm der Langeweile gleich erschien, mit einem Worte: seine nur aufs Praktische gerichtete Tätigkeit, die sich gern mit entlehnten Gedanken spreizte, bereitete ihm den Weg vom Schreib- zum Regiestuhle.

Hier aber hat sie auch Wunder gewirkt. Er fand nicht nur Talente, er bildete sie auch aus. Das eine ist nicht schwer und gelingt auch heute noch manchem, der durch Deutschlands und Oesterreichs Theaterstädte reist; das andere ist Sache einer ganz seltenen Begabung, über die Laube so schrankenlos verfügte wie seither keiner mehr. Wer will allerdings entscheiden, ob seine künstlerische Pädagogik ausgereicht hätte, wenn Hebbels oder Ibsens Charaktere in Frage gewesen wären? Denn wo er sich an Hebbel versuchte, ging es nicht ohne Gewaltsamkeit ab, die den großen Verkannten einmal — bei der Einstudierung der „Genoveva" (Laube hatte sie als „Magellona" verhüllt) — in eine Krankheit warf und seine Haare vorzeitig ergrauen machte. Doch hat Laube dem Burgtheater fast alle die Schauspieler zugeführt, die den Ruhm des Instituts seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bedeuten. Er räumte mit dem rhetorischen Singsang der überwundenen und falsch verstandenen Goethischen Regeln auf, sodaß das Menschliche auf der Bühne in Wien nun zu deutlicherer Geltung kam als vordem in Weimar. Dadurch, daß er, ohne viel Worte zu verlieren, den jungen Mimen die Rollen grotesk vorspielte, wies er sie anschaulich auf das Charakteristische hin und erreichte durch eine Handbewegung, durch das bloße Hochziehen der Augenbrauen, um was sich ein theaterfremder Bühnenleiter in halbstündiger Rede vergeblich müht. Als der neunzehnjährige Ernst Hartmann sich ihm auf einer Probe als blutdürstigen König Philipp vorstellte,

um Begabung fürs Intrigantenfach zu zeigen, klopfte ihm Laube auf die Schulter und sagte: „Sie werden ein ausgezeichneter Liebhaber werden!" Sein Auge sah die Vorzüge durch die Mängel hindurch.

Er hatte das Glück, in einer Zeit zu leben, die es sich gefallen ließ, wenn Spiegel, Tische und Stühle auf den Prospekt gemalt blieben; nur im Vordergrunde standen die unbedingt notwendigen Möbel. Die Bühne mag ausgesehen haben wie heute bei großstädtischen Konservatoriumsvorstellungen. Dadurch blieb ihm die Muße, für das Wort mehr zu tun, als es heutzutage möglich ist. Wir haben Regisseure, die sich nur um den Rahmen des dramatischen Gemäldes kümmern und das Durchsprechen des Textes als unangenehme Störung der Probenarbeit empfinden; bei Laube war es umgekehrt. Er konnte wohl nie mehr als fünf bis sechs Vormittage auf die Einstudierung eines Stückes verwenden, aber die wurden aufs genaueste ausgenützt. Wie kam da jeder Einschnitt der Handlung heraus, mit welcher Sicherheit legte er das Gewebe bloß! Möglich, daß er dem Publikum zu sehr nachgab, indem er ohne Gewissensbisse seine Lyrismen opferte, die den flotten Gang aufhielten; aber wir müssen auch bedenken, daß er vor fünfzig Jahren Theater spielte! Goethes „Tasso" ohne Strich aufzuführen, wie wir es im letzten Winter am Burgtheater mit unerhörtem Glück gewagt haben, wäre ihm und den Wienern von damals als Unsinn erschienen. Aber ob uns jetzt die Hörer willig gefolgt wären, wenn Laube nicht in seiner gröberen Art Pionierdienste geleistet hätte, ist durchaus zweifelhaft.

Er hat Grillparzer, der eine Weile für die Bühne verstorben war, wieder zu Ehren gebracht, und seine Bemerkungen darüber sind ja mit der Cottaschen Ausgabe des österreichischen Dramatikers in jeder Hand; auch sein frisches Eintreten für das Erstlingswerk Anzengrubers ist bekannt, da diese Besprechung nach wie vor den Ausgaben des „Pfarrers von Kirchfeld" angehängt wird. Laube war freilich um diese Zeit (1870) „außer Stellung"; nachdem er das k. k. Theater-Szepter 1867 hatte in die Hände des unkundigen Friedrich Halm legen müssen, leitete er nicht eben lange und unter starkem Widerspruch das Leipziger Stadttheater, setzte sich dann wieder in Wien fest und eröffnete 1872 das Stadttheater dort. Ueber alle drei Direktionen hat er getreulich Buch geführt, und wo wir seinen Namen in den Katalogen der Antiquare lesen, steht eines dieser drei Bücher dabei. Die „Gesellschaft für Theatergeschichte" wird dieses kostbare dramaturgische Erbe noch vermehren durch die Sammlung von Laubes „Aufsätzen und Kritiken", die Alexander von Weilen nächstens in zwei Bänden herausgibt. Dabei sei gleich der vortrefflichen Auswahl von Laubes Werken gedacht, die Heinrich Houben für Max Hesses Verlag soeben besorgt hat.

Man erwartet von diesem Manne nicht, daß er sein Publikum sechsmal wöchentlich mit dramatischer Gipfelkunst erhoben und einmal mit einem leichten Lustspiel unterhalten hat. Er drehte das Verhältnis um, und dabei glückte ihm doch zweierlei: seine Schauspieler trugen etwas von der Natürlichkeit des eifrig geübten Konversationstones in die große Tragödie hinüber, und zweitens konnte Laube mit vielem Recht zu jedem Gaste aus der Fremde sagen: „bleibe ein Jahr in Wien, und du wirst im Burgtheater alles sehen, was die deutsche Literatur seit einem Jahrhunderte Klassisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen; du wirst sehen, was von den

romanischen Völkern unserer Denk- und Sinnesweise angeeignet werden kann". Das war ein Ziel, dem nachzueifern noch heute jedem Direktor zur Ehre gereicht; Laube allein ist ihm nahegekommen.

Von seinen zahlreichen Schauspielen stehen heute nur noch „Die Karlsschüler" und „Graf Essex" auf den Spielplänen; auch sie zeigen mit zehn Fingern auf den geschickten Theatermann und kaum mit einem auf den Dichter. Wir fühlen darin den Griff einer groben Hand, die eben gerade gut genug war, die einschichtigen französischen Sittenstücke wirksam herauszubringen und die einfachen Linien nachzuzeichnen, die sich durch die Werke der Klassiker ziehen. Was dem Dichter den Nachruhm verdarb, kam dem Direktor zugute; der eine muß den Besten seiner Zeit genug tun, um für alle Zeiten zu leben, der andere braucht nur die Besseren zu befriedigen. Das zweite hat Heinrich Laube ehrenvoll zuwege gebracht, und so wird sein Denkmal in der deutschen Theatergeschichte noch ein Jahrhundert überdauern. Ferdinand Gregori



⊚ **Verdunkelung des Konzertsaales?**

Zu dieser jetzt vielfach erörterten Frage erhalten wir von E. O. **Nodnagel** die folgenden Ausführungen über den Wert der sogenannten Heidelberger Konzertreform:

„Ueber die dort durchgeführte Versenkbarkeit des Orchesters ist nichts Neues zu sagen: für die Mehrzahl der nach Wagner entstandenen Tonschöpfungen bedeutet sie einen künstlerischen Gewinn. Da das bewegliche Podium teilbar ist, gestattet sie außerdem eine reiche Mannigfaltigkeit akustischer Differenzierung, ja, bei vollkommener Durchführung hydraulischer Hebelvorrichtung wird sogar dem Dirigenten die Möglichkeit gegeben, eine Instrumentengruppe, die er hervortreten lassen will, »herauszuholen« in des Worts verwegenster Bedeutung. Hat sich diese Reform, auf die Prof. Dr. Wolfrum schon seit über zwölf Jahren hingearbeitet, glänzend bewährt, und ist somit das Problem gelöst, Wagners wichtigste technische Neuerung auch für das Konzertorchester zu gewinnen, so scheint mir die zweite Wolfrumsche Neuerung nicht das zu halten, was viele sich davon versprochen haben. Es handelt sich gleichfalls um eine Wagnersche Idee, die sogar, im Gegensatz zu seinem versenkten Orchester, schon seit langen Jahren Gemeingut aller Theater geworden ist, wohl schon allein aus »Billigkeitsgründen«, und deren Uebertragung in den Konzertsaal schon seit längerer Zeit von namhaften Musikschriftstellern lebhaft erörtert wird. Man hat in Wagners Tondramen zuerst erfahren, daß bei verdunkeltem Zuschauerraum die Musik zu intensiverer Stimmungswirkung komme, und wollte diese Erfahrung auch im Konzertsaal sich zunutze machen. Klose schreibt für seine vor acht Jahren entstandene (und dennoch unbegreiflicherweise noch fast unbekannte) Symphonie die Verdunkelung des Raumes ausdrücklich vor, und Wolfrum, der diese Maßnahme in Heidelberg grundsätzlich durchgeführt hat, wählte wohl gerade deshalb dieses Werk zur Aufführung.

Die vielgeforderte »Verdunkelung« scheint dem oberflächlichen Blick einleuchtend. Aber sie blendet nur. Man erwäge die von Wagner geltend gemachten Gründe. Er wollte dem Zuschauer jede Ablenkung durch Allotria, durch Toiletten, Hüte, Juwelen, feurige Blicke unmöglich machen, er wollte seine Aufmerksamkeit sammeln, aber — und hier ist der springende Punkt — nicht etwa seine Aufmerksamkeit auf die Musik,

sondern auf die Bühne. Dem Zuschauer will er das Gas abdrehen, nicht dem Zuhörer. Zuschauer gibt's aber bekanntlich im Konzerte nicht, und Wagners Idee vom Schauer ohne weiteres auf den Hörer zu übertragen, das beruht auf einem Trugschluß, der zu falschen Ergebnissen führen muß. Nicht um besseres Hören, sondern um besseres Sehen zu ermöglichen, schaltet Wagner ablenkende Gesichtseindrücke aus. . . .

Wer normale Nerven hat und die zu jeder Sammlung der Aufmerksamkeit erforderliche Selbsterziehung, der kann sich auch mit offenen Augen bei normalen Lichtwirkungen auf Gehöreindrücke konzentrieren, ohne zerstreut zu werden. Wer indes so feine Nerven hat, daß er unter normalen Lichtverhältnissen seine Aufmerksamkeit nicht auf die Musik zu richten vermag, dem wird dies durch die Verdunkelung doppelt erschwert, weil sie den Gesichtssinn stärker in Anspruch nimmt. Um in seinem Fall trotz der Teilung der Aufmerksamkeit zwischen zwei Sinnen ihre Sammlung zu erzielen, sollte er auch den der Konzentration hinderlichen Sinn beschäftigen und seine Aufmerksamkeit auf dasselbe Zentrum einstellen, auf die Musik, indem er da, wo das Orchester unsichtbar ist, die Partitur in die Hand nimmt, die Noten nachliest. Beider Sinne Aufmerksamkeit ist alsdann auf denselben Gegenstand gesammelt, dasselbe Tongebilde wird gleichzeitig durch Ohr und Auge wahrgenommen, und den von zwei Sinnen gemeinsam übermittelten Eindruck nimmt, wie wir schon aus der Kinderstube wissen, das Bewußtsein viel intensiver auf, genau wie es auch die Textaussprache selbst des bestartikulierenden Sängers besser versteht, wenn die Textworte zugleich dem Auge gedruckt vorliegen."

So weit E. O. Nodnagels Zuschrift an uns. Wir geben sie den Fachleuten zur Erwägung weiter, verhehlen aber unsre eignen Bedenken ihr gegenüber nicht. Es können eben nicht alle die Partitur nachlesen, erstens, weil das nicht alle verstehen, und zweitens, weil nicht alle eine haben, und es fragt sich doch wohl, ob die Einrichtung der Konzerte sich nach der kleinen Minderheit dieser Bevorzugten zu richten hat. Nodnagels Ansicht, daß die Verdunkelung des Raumes dem Gesichtssinn gerade eine größere Anstrengung zumute, träfe aber doch nur dann zu, wenn man trotz der Verdunkelung sehen wollte. Will man das nicht, so befindet man sich im verdunkelten Konzertsaal in der Lage dessen, der seine Augen gegen eindringende Störungen abschließt. Aber: es verlangt das letztere beim wachen Menschen eine gewisse Nervenkraft, deren Verbrauch durch die Verdunkelung gespart wird. Um die Verdunkelung zu empfehlen, kommt vielleicht noch hinzu, daß gerade die ungewissen Formen, die sie im Saale übrig, die sie „ahnen" läßt, für phantasievolle Leute leicht zu Anregern ungewisser Vorstellungsgebilde werden, die den Reizen der Töne nicht widersprechen, sondern sich von ihnen leiten lassen. Natürlich hat dieser Punkt nur ganz nebensächliche Bedeutung.

⑨ Das Schumann-Jubiläum hat in der Presse viel „olle Kamellen" gebracht, aber auch manches Neue. Besonders reichhaltig war in dieser Beziehung das Schumannheft der „Musik". Unter anderem teilte Erler aus Schumanns Musikalischen Haus- und Lebensregeln einige ungedruckte mit, von denen einige hier angeführt seien: „1. Jederzeit gerechte Würdigung. Auch die neuere hat Glänzendes errungen. — 2. Schärfe deine Einbildungskraft so, daß du nicht allein die Melodie und Kom-

position, sondern auch die dazu gehörige Harmonie im Gedächtnis festzuhalten vermagst. — 3. Es hat zu allen Zeiten schlechte Komponisten gegeben, und Narren, die sie gepriesen haben. — 4. Sollst du Jemandem vorspielen, so ziere dich nicht; sondern tu's gleich oder gar nicht. — 6. Glaube nicht, daß die alte Musik veraltet sei. Wie ein schönes wahres Wort nie veralten kann, ebensowenig eine schöne, wahre Musik." Sehr merkwürdig ist auch ein wenige Tage vor Schumanns Umnachtung geschriebener Brief an Richard Pohl, der noch seine ganze liebenswürdige Milde atmet. „Ich habe, solang ich öffentlich schrieb, es für meine heilige Pflicht gehalten, jedes Wort, das ich aussprach, auf das strengste zu prüfen. Ich habe jetzt auch die freudige Genugtuung, bei der neuen Ausgabe meiner Schriften fast alles unverändert stehen lassen zu können! Ich bin älter als Sie, ich blicke durch mein langjähriges Schaffen und Arbeiten tiefer und klarer in die Geheimnisse. Suchen Sie's nicht in philosophischen Ausdrücken, nicht in spitzfindigen Unterscheidungen. Jean Paul mit seinem innigen Gemüt hat die Musik tiefer begriffen als der scharfdenkende Kant."

Ⓢ Zur Pflege des Volksliedes

Einige Mitteilungen aus der Praxis!

Wenn man sich fragt, in welchem Maße bei uns Deutschen das Volkslied noch lebendig ist, so wird man sich leider antworten müssen, daß es jetzt fast nur in der Schule gepflegt wird. Mit dem Verlassen der Schule hört die Beschäftigung mit Volksliedern und die Anregung und Gelegenheit dazu im allgemeinen auf, und das Gelernte verschwindet auch allmählich aus dem Leben. Vielfach werden die Volkslieder sehr bald von Liedern aus den zurzeit beliebten Operetten und Possen, mit andern Worten: von Gassenhauern abgelöst; ja, man kann wohl geradezu sagen, daß der Gassenhauer heutzutage das Volkslied der erwachsenen Stadtbevölkerung ist. Gegenüber diesem großen allgemeinen Schaden nimmt sich das, was in neuerer Zeit zur Wiederbelebung des Volksliedes geschieht, recht winzig aus — trotz allem Reden und Schreiben darüber; es ist noch viel, recht viel zu tun, ehe man dem Ziele merklich näher rücken kann.

Woran liegt es, daß mit dem Austritt aus der Schule das Interesse am Volkslied so bald erlischt? Es werden der Gründe viele sein. Ich habe meine Beobachtungen fast nur in der eigenen Praxis als Schulgesanglehrer und Männerchordirigent gemacht. Einer der Hauptgründe ist wohl der, daß auch in den Schulen die Pflege des Volkslieds vielfach nicht richtig betrieben wird. Man faßt den Gesangunterricht zu sehr nur als Musikunterricht auf und vernachlässigt dadurch die Beschäftigung mit dem Text, mit der Dichtung. Daher denn auch die in höheren Mädchenschulen häufig zu beobachtende Erscheinung, daß bei Ausflügen usw. nur die paar englischen und französischen Lieder in allen Strophen ohne Anstoß gesungen werden, deren Text in den Sprachstunden gelernt worden ist. Ferner scheint mir die Auswahl der Lieder, besonders in den oberen Klassen, zu sehr nur für die Schule und zu wenig für das Leben zugeschnitten zu sein. Dem heranwachsenden und erwachsenen Menschen genügen schließlich nicht mehr die in der Schule gelernten lieblichen Lieder, die fast ausschließlich von Bächlein, Lerchen, Wald und Feld handeln. Wo hätte er aber nun Gelegenheit, Volkslieder kennen zu lernen, die etwa Liebes-

lust und -leid oder die Freuden und Leiden des Berufs oder die Freude am Pokulieren in fröhlicher Tafelrunde zum Gegenstand haben — anderer Lieder nicht zu vergessen, wie z. B. der Balladen? Von allen diesen Gattungen enthalten die deutschen Volksliedersammlungen Hunderte von Liedern. Nur inkorporierte Studenten und Soldaten sind in dieser Beziehung besser dran; man kann sogar wohl sagen, daß, abgesehen von der besonderen Spezies des Studentengesangs, heute nur noch im Heer wirklicher Volksgesang überall zu finden ist. Auch die Zahl der in den Schulen gesungenen Volkslieder ist im Verhältnis zu den vorhandenen recht klein, was wohl an der noch fast überall angewandten Methode des Einpaukens nach dem Gehöre liegt, die ein nur langsames Vorwärtskommen gestattet und später die selbständige Weiterbildung ausschließt. Es fehlt nach dem Eintritt in das Leben aber auch die Gelegenheit, das einmal Gelernte weiter zu pflegen und Neues hinzuzulernen. Da tritt an die Stelle der Schule das Variété und in engem Anschluß daran der Tanzboden, die Militärmusik und der Leierkasten, die meistens ihre Melodien wiederum aus dem Variété beziehen. Und zum dritten: Die „akademisch gebildeten“ Musiker kennen durchschnittlich nur so viel von unserm Volksliederschatze, wie jeder Volksschüler auch. Denn wo gibt es Musikbildungsanstalten, die sich irgendwie mit dem Volksliede befassen? Der Virtuose und Orchesterdirigent kann ja ohne Kenntnis der Volkslieder ganz gut leben. Aber die völlige Nichtachtung dieses Literaturzweiges bei der ohnehin schlechten Vorbildung künftiger Schulgesanglehrer und Chordirigenten ist ein Fehler, der sicherlich mit an dem jetzigen Tiefstande des Volksgesangs schuld ist.

Erwägen wir die Besserungsmöglichkeiten und fangen wir wieder bei der Schule an. Es ist nicht schwer, den Texten die gleiche Aufmerksamkeit zu schenken wie den Melodien. Der Gesanglehrer muß sich dieselbe Autorität verschaffen, wie jeder andere Lehrer auch, und durchsetzen, daß die aufgegebenen Liedertexte ebenso gründlich gelernt werden wie das in anderen Stunden zum Auswendiglernen Aufgegebene. Auch die Auswahl der einzuübenden Lieder oder wenigstens ihre Ergänzung liegt in seiner Hand. Allerdings setze ich voraus, daß er seine Schüler ohne Umwege über das Ziffernsingen von Anfang an nur zum Singen nach Noten anhält. Bewährt hat sich die Methode Theodor Krauses (siehe: „Die Wandernote“, Verlag der Weidmannschen Buchhandlung, Berlin). Meine Kleinsten, neun Jahre alt, sind bei dieser Anleitung nach längstens einjährigem Unterricht imstande, leichte, einfache Volksmelodien ziemlich glatt vom Blatte zu singen.*

* Man braucht nur die Melodien, womöglich in eigenem, sorgfältig gearbeitetem zweistimmigen Satze, mit Pinsel und Tinte auf große Notenblätter — jede Stimme auf ein Blatt für sich — zu malen (für 10 Pf. das Stück zu beziehen v. d. Weidmannschen Buchh. oder v. Breitkopf & Härtel). Das geht schneller als das Schreiben mit Kreide, und man hat nur eine einmalige Arbeit, da ja die Blätter aufbewahrt werden können. Nach diesen mit Reißstiften an die Wandtafel befestigten Blättern wird die Melodie eingeübt. Der Text wird später diktiert und in ein besonderes Textheft eingetragen. Erlaubt's die Zeit, so schreiben sich die Schüler auch die Melodie ab und tragen sie in ein besonderes Notenheft ein. Das ist gleichzeitig eine

Aber auch bei dieser Art des Gesangunterrichts darf man nicht außer acht lassen, daß sich die Kinder ordentlich in die Lieder „einsingen", daß sie ihnen gleichsam in Fleisch und Blut übergehen und somit ins Leben hinübergenommen werden. Wer aber aus irgendwelchen Gründen den Kindern lieber ein Liederbuch in die Hand geben möchte, der sehe sich das schon einmal im Kunstwart empfohlene von Götze und Ruseler an (Verlag von Vieweg, Gr.-Lichterfelde). Die Auswahl darin ist nicht so zimperlich, wie man's gewöhnlich findet, und die Texte sind doch unverstümmelt gegeben.

Die Fortsetzung der Schule als Pflegestätte des Volksliedes könnten die zahllosen Chorvereinigungen, zumal die Männerchöre bilden. Sie sind überall und können dank ihrer Zusammensetzung aus allen Gesellschaftsschichten als Vertreter des „Volks" gelten. Bestände in ihnen allen eine wirkliche Pflege des Volksliedes, so wäre schon ein bedeutender Schritt vorwärts getan. Allerdings rumort das Schlagwort „Volkslied" seit ein paar Jahren in allen Festreden herum, sieht man aber die Programme der Männerchorkonzerte durch, so ergibt sich, daß das eigentliche Volkslied, das deutsche Volkslied, immer noch viel zu kurz kommt. Es werden mindestens ebensoviel fremdländische wie deutsche Volkslieder gesungen, und sie alle bilden nur einen winzigen Bruchteil aller gesungenen Lieder. Es fehlt, scheint's, noch an der Erkenntnis, daß Männerchöre durch die Beschäftigung mit Volksliedern geadelt werden und daß noch dazu Volkslieder für sie gerade die richtige Kost sind. Steckt man nicht zu tief im Sumpfe der Liedertafelei, so quält man sich aber heutzutage ehrenhalber mit Chören von Hegar ab und vergißt darüber das Nächstliegende oder gibt es nur in kleinen Kosthäppchen. Auch hier ist es für einen tätigen Dirigenten nicht allzuschwer, Wandel zu schaffen. Er muß sich einen Ueberblick aneignen über die Volkslieder, die in einer Bearbeitung für Männerchor erschienen sind. Dann wird er finden, daß die Bearbeitungen meist entweder zu kunstvoll sind für die mittleren und kleinen Vereine, wie z. B. die sonst vortrefflichen von Othegraven, oder daß sie nicht frei sind von Geschmacklosigkeiten und Trivialitäten im Satz. Es fehlt eben an einer billigen Sammlung von Volksliedern für Männerchor in ganz schlichtem und doch geschmackvollem Satz aus der Hand eines gründlich gebildeten Musikers. Wer sich jahrelang mit kleinen Männerchören hat herumschlagen müssen wie ich, wird mir zugeben, daß für den Durchschnitt unserer „Sangesbrüder" die größte Einfachheit in harmonischer Beziehung vorläufig noch eine Notwendigkeit ist; die einfachste Chromatik macht schon Schwierigkeiten im Reinsingen. Auf jeden Fall verdient das Bestreben des Verlegers Eulenburg, möglichst viele Volkslieder in einer Bearbeitung für Männerchor herauszugeben, Anerkennung, wenn man auch mit den Bearbeitungen nicht immer einverstanden ist. Häufig — wenn Volkslieder noch gar nicht oder in ungeeigneten Männerchorbearbeitungen vorhanden sind — wird der Dirigent selbst zur Notenfeder greifen müssen, um die von ihm ausgewählten Lieder seinem Chor zugänglich zu machen. Man sänge dann z. B. in Ostpreußen vielleicht nicht so viel Kärntnerlieder, sondern mehr bodenständige, also etwa litauische oder masurische Volks-

---

Uebung im Notenschreiben, wie sie ja in vielen Lehrplänen vorgeschrieben ist.

lieder; und so könnt' es mutatis mutandis überall sein.

Nur wenige Worte noch über das Fehlen jeglicher Volksliedkultur in den Musikbildungsanstalten. Meines Erachtens ließen sich Volkslieder beim Unterrichte im Sologesange ebensogut verwenden wie im Chor. Man denke an die Bearbeitungen Brahmsens, Reimanns u. a. Es tauchen ja auch immer mehr Sänger und Sängerinnen auf, die das Volksliedersingen als Spezialität betreiben. Aber auch im theoretischen Unterrichte könnten außer Chorälen sehr gut Volkslieder zur Uebung in zwei-, drei- und vierstimmigem Satze benutzt werden. Jeder Schulgesanglehrer und Chordirigent sollte sich den von Erk und Böhme herausgegebenen „Deutschen Liederhort" und den Supplementband dazu anschaffen (Verlag von Breitkopf & Härtel). Die Kosten betragen allerdings 42 Mk.; aber man hat dann wenigstens eine „Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder" in der stattlichen Zahl von etwa dreitausend Nummern. Der Supplementband enthält meist nicht eigentliche Volkslieder, sondern volkstümliche Kunstlieder, die allmählich in den Volksmund übergegangen sind. Nicht zu verwechseln damit sind aber die sogenannten „Lieder im Volkston", die heute zu Hunderten produziert werden, besonders seit dem vielgenannten Preisausschreiben der „Woche". Sie mögen mitunter „nützlich und gut zu singen" sein. Aber mit der Pflege des Volksliedes haben sie überhaupt nichts zu tun.

Zum Schluß ein Wort über die Verwendung des Volkslieds außerhalb der Schulen und Vereine. Es sollte überall willkommen sein. Nicht nur bei Ausflügen und geselligen Zusammenkünften, sondern auch bei Aufführungen und Konzerten. Es wäre viel richtiger, wenn bei Schulaufführungen statt der meist wertlosen Märchenspiele und dergleichen den Eltern und Angehörigen Proben von der musikalischen Arbeit in der Schule vorgeführt würden, wie es bei der Ausstellung von Zeichnungen und Handarbeiten auch geschieht. Und auch die Männerchöre könnten ihre Konzertprogramme leicht aus Volksliedern zusammensetzen oder diesen wenigstens den Löwenanteil gewähren. Die nötige Abwechslung könnte bei Konzerten im Saale dadurch erreicht werden, daß z. B. einige der von Brahms bearbeiteten Volkslieder als Sologesänge gesungen würden oder daß man zu dem jetzt wieder in Schwang kommenden Liedergesang mit Gitarrenbegleitung griffe. Bei Konzerten im Freien kann ein Hornquartett für Abwechslung sorgen oder ein Solo- oder Doppelquartett von Sängern, wie es ja überhaupt üblich ist. Aber auch ohne diese Mittel ist Abwechslung schon in der Auswahl der Lieder möglich. Je nach dem Inhalt des Textes lassen sich leicht gegensätzliche Gruppen bilden. Man vergesse auch nicht die Lieder, die für einen Vorsänger und Chor gedacht oder geeignet sind und sich dadurch schon von den übrigen abheben. Sehe jeder, wie er's treibe! Bei gutem Willen werden sich wohl auch noch andere Möglichkeiten finden, das deutsche Volkslied wieder lebendig zu machen. Richard Fricke

⑥ „Warum bringt der Kunstwart mehr Lieder als Klaviersachen?"

Weil es mehr gute Lieder als gute Klavierstücke in der neueren Literatur gibt. Es wäre übrigens eine irrige Auffassung, wenn man meinte, unsre Lieder seien nur für diejenigen bestimmt, die „selber singen". Auch unsre „Losen Blätter" haben doch nicht den Hauptzweck, das häusliche Deklamatorium zu bereichern. Wir meinen aber: so viel „singen" sollte jeder wohl können, der auf den

Namen eines musikalischen Menschen Anspruch macht, daß er den Gesangpart eines Liedes markieren kann. Dazu bedarf es keiner „Stimme" und keiner „Schulung". Im schlimmsten Falle kann man sich ja den Gesang, den man auf dem Klaviere mitspielt, im Geiste nachsummen. Das Lied hat vor andern Tonformen den Vorzug, daß es auch der großen Gruppe von Kunstfreunden noch zugänglich ist, denen das Organ für absolute Musik fehlt. Des Dichters Wort ist ihnen hier ein Führer, die Art, wie der Komponist die dichterischen Worte wiedergibt, bildet für sie eine Quelle des Genusses, und so bildet das Lied überhaupt den besten Erzieher des Sinns für durchgeistigte Musik. B

Kullaks „Aesthetik des Klavierspiels" (C. F. Kahnt in Leipzig),

dieses in seiner Art noch immer unübertroffene Standwerk der Literatur über die Klavierkunst, hat der Verlag durch **Walter Niemann** bearbeiten lassen, sodaß es in der vierten Auflage nun wieder „auf der Höhe der Zeit" steht. Von den neu hinzugekommenen Teilen sei namentlich des geschichtlichen Abrisses der Klaviermusik und des Klavierunterrichtes gedacht. Unter den gekennzeichneten Schulen vermisse ich die von Prolsch. Das vornehm ausgestattete Buch gehört in die Handbibliothek jedes Pianisten. B

Hugo Wolf über Musik und Applaus

„Applaudiere man immerhin, aber nur dort, wo gewissermaßen das Kunstwerk selbst den Applaus herausfordert: bei rauschenden Schlüssen, bei Tonstücken heitern, festlichen, kriegerischen, heroischen Charakters. Aber nach einem Stück wie Beethovens Coriolanouvertüre? Noch starrt das Auge trunken vor sich hin, wie in einen Zauberspiegel, darin der riesenhafte Schatten Coriolans langsam dem Blicke entschwebt, noch rieselt die Träne, zuckt das Herz, stockt der Atem, fesselt ein Starrkrampf alle Glieder, und kaum daß der letzte Ton verklungen, seid ihr auch schon munter und vergnügt und rumort und kritisiert und klatscht und — o ihr habt in keinen Zauberspiegel geblickt, ihr habt nichts gesehen, nichts gehört, nichts gefühlt, nichts verstanden, nichts, nichts, gar nichts."

Bildende und angewandte Kunst

Ohne Schatten

Ich stand in einem der größten Säle einer der größten Galerien, als ich hinter mir ein Gespräch hörte, das zu laut geführt wurde, als daß man es überhören konnte. Ich trat etwas zur Seite. Ein Spießbürger stand neben einem mächtigen Galeriebeamten, und dieser erklärte ihm die Kunst. Beide ausgesprochen von jener Sorte Dickköpfe, von der mir einer ihrer Mitbürger einmal sagte: Es wohnen in unserem Vaterlande zwei Völker: das eine sind die Dickköpfe, das andre sind die andern; hier in der Hauptstadt sind die Dickköpfe am Ruder und machen die öffentliche Meinung.

Sie standen wenige Schritte von einem Maler, der ein altes Bild kopierte. Es hat etwas Eigenes, sich so in die Formensprache einer vergangenen Welt hineinzutasten. Ich denke mir immer, auch die Seele dieser Welt müsse einem nähertreten, während man ihre Körper, ja ihr Fleisch ertastet. Indem wies der unterrichtende Kunstbeamte auf den Kopisten und sagte: „Das sind so Leute, die selber nichts entwerfen können. Die kommen her und malen die alten Bilder ab." „Die können also nichts?" sagte der andere. „Nein, die können nichts! sie glauben, sie können was, aber sie können nichts!" Der Frager war entzückt.

Er griff in die Rocktasche und holte ein Zigarrenetui heraus. Der Beamte faßte unter Verbeugung hinein; sie lächelten beide verbindlich. „Also die können nichts," wiederholte der unbeamtete Kunstfreund mit Wohlgefallen. Er sah sich um wie ein Herrscher. Diese elenden Kopisten, die da überall herumstanden, und die er eben noch mit solcher Scheu betrachtet hatte, die in diesen Dingen zu Hause zu sein schienen, die ihm etwas Höheres bedeuteten, — die konnten nichts!

Ich habe schon öfter mit Erstaunen und Befremden gesehen, wie diese Sorte Menschen dankbar sind, wenn sie von einer Ehrfurcht befreit werden. Ich sah es zum ersten Mal mit Bewußtsein, als ich jemandem einen Beweis für das Dasein Gottes, der schlecht war, ihm aber imponiert hatte, aus der Hand schlug. Ich hatte es mit einem Wehegefühl getan, aus einer Pflicht der Redlichkeit, wie ich glaubte; jener verzog sein Gesicht, als hätte er einen besonders guten Schluck Bier getan.

So wird dieses Geschlecht von Menschen, das um uns herum immer lauter aufwächst, Menschen ohne Schatten, unbeschattet und schattenlos, ohne Schatten um die Augen, und die auch keine Schatten werfen, zusammengesetzt ganz aus rationellen Formeln, ohne Körper in der geistigen Welt. Menschen, die nie Zweifel an sich gehabt haben; denn es ist nichts da, um daran zu zweifeln. Menschen, von denen jeder stärkere Gedanke, jedes tiefere Gefühl an der Schwelle abprallt. Sind sie hochgebildet, was auch vorkommt, garnicht selten sogar, so verwandelt sich ihnen alles in ästhetisches Farbenspiel, aber nichts dringt ein; denn es ist nichts da, worein es eindringen könnte. Es liegt alles auf einer Fläche, einer höchst kompliziert gefasert und generbten, aber eben doch einer Fläche. Oder noch genauer zu sprechen: einem Bande, jenem Bande, von dem es heißt: „aber um die Stirne schmiedete ihm ein ehernes Band der Vater der Götter" . . .

Mein Dickkopf lächelte noch immer gegen die Wände rings um sich. Dann warf er den Arm nach einer Seite — zum Glück war es gerade ein Tizian, der da hing, wo die Armdrehung zu ende war, — und sagte: „Und Leute, die so etwas schaffen, gibt es garnicht mehr?" O du schönes Wort „schaffen"! aber es kam mir auf einmal unnachahmlich echt vor, symbol-echt. So muß man alle guten und großen Parolen einmal aussprechen gehört haben, um wie in einem Augenblick ihr Schicksal zu verstehen.

Gr G

Umschau

Wie sehr die Teilnahme an Fragen der Denkmalpflege und des Heimatschutzes zugenommen hat, das beweist der Raum, den die Tagespresse neuerdings diesen Themen widmet. Auch an öffentlichen Vorträgen fehlt es nicht. Im Berliner Architektenverein sprach Professor Seesselberg über „die schöpferischen Antriebe der Denkmalpflege". Nach dem Berichte in der Wochenschrift des Vereins (1 ff.) erhofft er von dem Vertrautsein mit den Kulturdenkmalen des Landes die Erstarkung einer nationalen Kunst. „So gut, wie ein Richard Wagner aus den germanischen Grabesurnen neues Leben erstehen ließ, wie er die alten Sagenansätze wieder in den Geschmack der modernen Menschen hinaufzustimmen wußte, so gut — ja vielleicht noch mehr — sind unsere Denkmalsschätze jeglicher Art einer Beseelung und einer Triebkraft für den Kunstidealismus fähig." Insbesondere werde die Denkmalpflege noch der Hochschulpädagogik große Dienste zu leisten haben. An

zahlreichen Beispielen wird dieser Satz annehmbar zu machen gesucht.

Unter dem Fanatismus, alles „echt alt" zu machen und die alten Werke unbedingt in neue einzubeziehen, leidet mancher Kirchbau und manches alte Kunstwerk — so klagt ein katholischer Landpastor in der Kölnischen Volkszeitung (21. 5. 6.). In dem Falle, den er weiter anführt, hatte sich die Gemeinde nach vielem Hin und Her dahin entschieden, die alte Kirche als Denkmal einstweilen stehen zu lassen und eine neue auf einen andern Fleck zu bauen. Dazu aber bedarf es nach juristischem Verwaltungsbegriff der Genehmigung des Ministers: neue Umstände, neuer Aerger und abermaliger Aufschub sind die Folge. Erhalten wir, schließt der Geistliche, was die Zeit uns ließ! „Gedrückten Gemeinden komme man mit Geldmitteln entgegen, unterbinde aber weder die Lebensinteressen der Gemeinden noch das Kunstschaffen unserer Künstler um der Denkmalpflege willen." — Aehnliche Gedanken für die Stadt erörtert ausführlicher J. W. Bredt in der Süddeutschen Bauzeitung (18/19, Sonderabdruck mit 17 Abb.). Er empfiehlt die resolute Abkehr von den alten Stilformen; „moderne Bauten an alten Straßen" störten die Einheitlichkeit des Architekturbildes heute so wenig wie in früheren Zeiten. Wir wollen im Kunstwerk unserer Zeit keine alten Geschichten erzählen; „das tun wir aber, indem wir einer eisernen Brücke, einem Pfeilerbau für Geschäftszwecke, einem gewaltigen Theaterbau eine altertümliche Formensprache aufdringen."

„Die Zerstörung Berlins" beklagt Max Osborn in der Nation (5. 5. 6.). Die Freilegung des Brandenburger Tores steht wieder einmal auf der Tagesordnung, zu derselben Zeit etwa, da die preußische Regierung den Entwurf eines Schutzgesetzes für ästhetisch bedrohte Straßen und Plätze in geschlossenen Ortschaften eingebracht habe. Dennoch sei jener Plan wieder aufgetaucht und zwar, weil man glaube, das historische Bild an dieser Stelle durch seine Ausführung zu verschönern. Aber die Respektlosigkeit gegen die Denkmäler der Stadt sei in Berlin liebe alte Gewohnheit. Alles auf den Zufall gestellt, nirgends im Schutz ein Plan. Osborn wendet sich dann noch gegen die gutgemeinte gärtnerische Ausschmückung der alten Plätze, wodurch diese ihren architektonischen Charakter, ihre Flächigkeit verloren hätten. Er schließt: Berlin sei nicht die einzige Großstadt, die heute unter der Zerstörungslust leide. „Aber sie wird am schwersten davon betroffen, einmal weil sie am ärmsten ist an Denkmälern der Vergangenheit und charakteristischen Stadtpartien, und zweitens weil ihre rapide Fortentwicklung im amerikanischen Schablonenstil das Gegengewicht solcher Traditions- und Kulturwerte doppelt nötig macht. Die Heimatlosigkeit des modernen Großstädters ist schon verhängnisvoll genug; es ist sündhaft, ihm die spärlichen Reste dessen zu nehmen, was seinem Wohnort den Reiz des Heimatlichen, den unbewußten, aber darum innerlich nicht minder wirksamen Zusammenhang mit dem Werden seiner Stadt gibt. Es handelt sich hier wirklich nicht nur um »ein paar alte Mauern«, die aus sentimentaler Marotte geschützt werden müssen, oder gar um einen öden Konservatismus, der sich aus Trägheitsprinzip gegen alle Neuerungen zur Wehr setzt, sondern um Rücksichten ganz anderer und weit höherer Art, die sich mit den tiefsten Problemen unseres modernen Lebens und unserer Zukunftskultur berühren."

Soll man alte Bildsäulen bemalen? In der Architektonischen

Rundschau erzählt der Bremer Museumsdirektor E. Högg die traurige Geschichte vom bemalten Roland, dem Riesen am Rathaus zu Bremen. Grund: vor so und so viel hundert Jahren war der Riese wirklich bunt. Ebenso wie man die Brunnen in Bern und St. Peter in Straßburg bemalt oder den Schönen Brunnen in Nürnberg dick vergoldet hat, ebenso barbarisch habe man auch in Bremen gehaust. Das Mittelalter war einheitlich in seiner Farbenfreude, es machte alles stark farbig, „nicht nur den Roland auf dem Marktplatz, sondern auch die Häuser um diesen Platz herum und die Menge, welche die Straßen und Plätze füllte. Wenn wir aber heute ein buntes Werk mittelalterlichen Geschmacks aufstellen, so steht es als grelle bäuerliche Vogelscheuche in dem fast farblosen Bilde, das unser modernes Empfinden sich geschaffen hat. Die neuzeitlichen Bestrebungen, wieder mehr ausgesprochene Farbe in die Städtebilder zu bringen (erinnert sei an die Steinzeugfassaden in Hamburg), bewegen sich auf einem ganz andern Wege, als die des Mittelalters und werden den Gegensatz nur noch steigern." Der Verfasser hofft auf das Nordseeklima, das den verkleinlichenden Anstrich wohl in ein paar Jahren beseitigen werde.

Von sonstigen Wiederherstellungsversuchen steht der des Heidelberger Schlosses immer noch im Vordergrunde. Die badischen Kammern haben sich ja gottlob überzeugen lassen, und so dürfen wir uns nicht nur selber zum einstweiligen Aufschub des Zerstörungswerkes beglückwünschen, sondern uns auch vom Auslande Glück wünschen lassen. Kurios und in gewissem Sinne umgekehrt als in Heidelberg liegt die Sache beim Münsterplatze in Ulm. Mit vielen Kosten hat man von 1874 bis 1899 nach und nach das Münster freigelegt, und nun steht es so nackt und ungemütlich da, daß man schnell ein Preisausschreiben erlassen hat, um es wieder einzukleiben. Albert Hofmann berichtet über das Einst und Jetzt mit zahlreichen Abbildungen und einem Vorschlage ausführlich in der Deutschen Bauzeitung (45/46).

Außer in Heidelberg hat die öffentliche Meinung auch in Thüringen gesiegt: das Johannistal bei Eisenach bleibt, zum guten Teile wenigstens, unbebaut, dank dem Eingreifen des Staates. In der Schweiz haben einige Gemeinden des Kantons Graubünden beschlossen, alle Reklametafeln, die das Landschaftsbild verunstalten, zu entfernen. Die schweizerische Liga für Heimatschutz ist wohl nicht ohne Anteil an diesem klugen Vorgehen, das hoffentlich auch andern Schweizer Gemeinden den Rücken stärkt.

Endlich sei noch die Gründung eines „Waldschutzvereines" in Berlin vermerkt. Als eine Sektion des Bundes „Heimatschutz" würde er besonders gut wirken können.

☞ Bauordnungssünden 4

Zur Gestaltung des Landhauses macht Hermann Muthesius im Tag (31. III. 6) einige Besserungsvorschläge. Das deutsche Landhaus entwickle sich nicht in die Breite, sondern in die Höhe. Ein breites Haus sei zwar teurer als ein hohes, aber auch da, wo es aufs Geld nicht ankomme, baue man hoch. Ueberdies wiegen die Unbequemlichkeiten des hohen Hauses manche Ersparnis auf. Haus und Garten seien innig miteinander zu verbinden, am einfachsten so, daß das Erdgeschoß nur wenig über den Garten sich erhebe; oder durch eine Terrasse. Muthesius' eingehende Vorschläge zur Raumverteilung können wir hier nicht wiedergeben, aber sein drastisches Exempel

zum weiten Felde der „Bauordnungssünden“ stehe hier: „Leider ist dieses billige, gesunde und angenehme Landhaus nach der Mehrzahl der Baupolizeiordnungen, im besonderen nach der für das Hauptbereich der Vororte von Berlin geltenden nicht zu bauen erlaubt. Aus Erwägungen heraus, deren tiefere Gründe zu fassen schwer wird, schreiben diese Baupolizeiordnungen vor, daß das Untergeschoß »mindestens« 50 cm unter der Erde liegen muß. Man bringt also behördlich darauf, daß dieses Untergeschoß ungesund und unbehaglich gemacht wird, denn der Feuchtigkeitseindruck ist aus einem auch nur 50 cm unter der Erde liegenden Raume nicht zu verbannen. Der eigentümliche muffige Geruch, der solchen Räumen eigentümlich ist, ist der beste Gradmesser für die gesundheitliche Verfassung der Untergeschoßräume. Und diese ungesunden Räume schreibt man auf dem Lande vor, wo man nicht nur gesund leben will, sondern von Natur auch die volle Möglichkeit hat, es zu tun!

Wie konnte eine solche Vorschrift entstehen? Man hat dafür nur die eine Erklärung, daß dem Gesetzgeber die Vorstellung des üblichen städtischen Hauses mit der Küche im Keller so fest im Kopfe eingewurzelt war, daß er damit als mit etwas Unabänderlichem rechnete . . .

Unter allen Ungereimtheiten, die unsere Baupolizeiordnungen enthalten und unter denen namentlich jeder Landhauserbauer wie unter einem drückenden Joch seufzt, ist die der gesetzlichen Ungesundmachung des Untergeschosses die unbegreiflichste und zugleich die schreiendste. Man könnte ja einwenden, daß es jedem freistehe, sein Kellergeschoß mit Wohnräumen zu besetzen oder nicht, und er es sich also selbst zuzuschreiben habe, wenn sein Haus ungesunde Kellerräume berge. Darauf ist zu erwidern, daß, wenn ein Gesetz bewohnte Kellerräume zuläßt, sie auch gebaut werden. Das Gesetz bewirkt es auf diese Weise, daß in den Häusern der Berliner Vororte etwa der fünfte Teil aller bewohnten Räume Kellerräume sind. Wahrhaftig ein edler Erfolg einer gesetzlichen Maßnahme, die vorgibt, zum Wohle der wohnenden Menschheit getroffen zu sein! Wäre nicht das öffentliche Bewußtsein in einem ganz merkwürdigen Grade taub und stumpf gegen alles, was den Hausbau anbetrifft, so müßte sich ein Sturm der öffentlichen Entrüstung gegen Vorschriften erheben, die eine solche Wirkung im Gefolge haben.“

☞ Ueber Zons wird uns von dem Provinzialkonservator der Rheinprovinz, Herrn Prof. Dr. Clemen in Bonn, das Folgende mitgeteilt:

„Es handelt sich in Zons zurzeit um zweierlei Unternehmungen: Eindeichung des Städtchens, d. h. Einbeziehung des Ortes in den großen Banndeich zum Schutz gegen Hochwassergefahr, und Sicherung der Stadtmauern. Die erste wird durch die Rheinschiffahrts-Kommission ausgeführt werden, unter der Leitung der beteiligten Ressortministerien, die zweite unter der Leitung der Denkmalspfleger. Bei der ersteren ist Anschluß an die Stadtbefestigung beabsichtigt, um die Rheinseite des Städtchens nicht hinter einem großen Damm verschwinden zu lassen: die betreffenden Behörden haben in sehr weitgehender Weise hier auf die Interessen der Denkmalpflege Rücksicht genommen. Für diese Arbeit sind 30 700 Mark angesetzt, aber noch nicht aufgebracht.

Für die Sicherung des Mauerringes ist ein Kostenanschlag aufgestellt, der mit 15 000 Mark abschließt; es sollen dafür Arbeiten für 12 500 Mark ausgeführt werden.

An den Mauern handelt es sich um Mauerung der Füße, Ergänzen des Morschen, Abdeckungen und Flicken der Aufgänge. Für 1400 laufende Meter Mauern stehen insgesamt nur 6500 Mark zur Verfügung. In diesem Jahre sind lediglich die Arbeiten an dem der katholischen Kirchengemeinde gehörenden Rheinturm in Angriff genommen. Der Turm ist in Benutzung des Hospitals und der von den katholischen Schwestern geleiteten Anstalt, also durchaus keine Ruine, und er kann daher auch nicht gut als monument mort behandelt werden. Die Arbeiten mußten in diesem Jahre sofort eingeleitet werden, weil die in keinem Verband mit dem gesunden Turmkern stehende Tuffsteinmantelung, die hier bis auf 10 Zentimeter Tiefe an der Ostseite ausgewittert ist, herabzustürzen drohte. Außerdem war der Zinnenfries derart schadhaft (da zumal die Kragsteine abgesprengt waren), daß hier der Zusammenbruch der exponierten Teile der Galerie zu befürchten war. Die Auswechselungen finden unter der örtlichen Leitung des Architekten Nies, unter der speziellen Aufsicht der Königlichen Regierung in Düsseldorf statt — sie erstrecken sich nur auf die in der Substanz durchaus zerstörten Teile und bezwecken die weitere Sicherheit des gefährdeten Turmes. Die Wiederherstellung fehlender Teile wird nicht beabsichtigt.

Die gesamten Arbeiten sind von der staatlichen Denkmalpflege unter ihren Schutz genommen worden, eben deshalb, weil früher bei den gut gemeinten selbständigen Instandsetzungsarbeiten Versehen begangen worden sind. Dazu gehört auch das vor einem Jahrzehnt durch den Pächter des Freiherrn von Diergardt an dem diesem eigentümlich gehörenden Eisbrecher ausgeführte Verputzen mit Zement."

Nach dieser Aufklärung und den weiteren uns von dem Provinzialkonservator der Rheinprovinz unterbreiteten Materiale sehen wir zur Beunruhigung über das Schicksal von Zons vorläufig keinen Grund. Die betreffende Zeitungsnotiz war augenscheinlich aus einem Mißverständnis hervorgegangen.

☞ Die Künstlerbund-Ausstellung in Weimar sollte in diesem Hefte besprochen werden, aber der Raum ließ es nicht mehr zu. Der Bericht kommt also im nächsten Hefte.

Vermischtes

❀ „Abseits vom Wege"

Dreitausend Mark setzen Scherl und Kompanie aus an Preisen für einen Wettbewerb um die lockendste Beschreibung eines Fleckes „abseits vom Wege", wo die Stadturlauber noch nicht Fuß gefaßt haben. Diese neueste Eingebung ist geschickt dekoriert mit ihrer leichten Verbrämung aus Romantik, Naturliebe und Natursehnsucht. Scheinbar harmlos, stachelt sie den Ehrgeiz des stillen Wanderers an, lauschige Schlupfwinkel aufzuspüren, um dann das Lob der verschwiegenen Schönheiten mit der Reklametrompete in den Tag hinauszuschmettern. „Glückt" es, dann haben wir nach einem Jahre oder nach einigen aller Wahrscheinlichkeit nach eine der üblichen Sommerfrischen mehr, wo bisher eine Fluchtstätte eben vor den üblichen Sommerfrischen war.

Ein Selbersuchen und Selberfinden, sei es auch mit der „Gefahr" schlechter Betten, frugalen Essens und réunionloser „Einsamkeit" verknüpft, will uns besser und auch gesundheitlich erquicklicher bedünken. Wer den Mut gehabt hat zu einer sanften Forschungsreise danach, wer dann aufrichtigen Herzens die Schönheiten oder Lieblichkeiten des entdeckten Flek-

kens oder Fleckchens besingt, der möge auch Klarheit genug haben, um das kleine Juwel nicht durch Beteiligung an solch einem Preisausschreiben dem Schicksal der andern schönen Stellen zuzuführen, die vom Spekulanten-Krebse schon an- oder, wie z. B. Westerland auf Sylt, in ihrer Schönheit schon völlig zerfressen worden sind. Wie unsre Sommerfrischen-Zivilisation sich jetzt entwickelt hat, verderbt sie, wessen sie sich bemächtigt: die städtischen Spekulanten verstehen es weder, ländliche Erholungsstätten als solche zu entwickeln, noch fänden sie in den Dörflern so leicht die rechten Bundesgenossen, denn deren Geschmack ist ja von den Städten her größtenteils ruiniert worden. Vielleicht steht's in einem Jahrzehnte besser, vorläufig verhält sich's leider so.

Oder handelt sich's für Scherl doch um mehr als um eine neue Sommerfrische gleich den jetzigen à la mode? Planen etwa er und die um ihn, eine durch solch ein Preisausschreiben gefundene Sommerfrische im Verein mit Künstlern auszugestalten, ohne sie der allgemeinen wilden Konkurrenz preiszugeben? Dann nähmen wir unsre Einwände zurück. Denn dann würde zwar vielleicht ein schönes Idyll zerstört, aber dafür möglicherweise etwas anderes geschaffen, das auch nichts Schlechtes wäre. Es ist eigentlich ein Wunder, daß noch keine kapitalkräftige Gesellschaft in Verbindung mit geeigneten Männern dergleichen versucht hat. Sie könnte dadurch nicht nur sich, sondern auch der Zukunft dienen. Vielleicht brächte uns das Beispiel einer Sommerfrische, die wirklich von Künstlern unter Anlehnung an die bodenständige Kultur des Ortes und zugleich an die Bedürfnisse des Stadtflüchtlings verständnisvoll ausgestaltet wäre, am schnellsten wenigstens über das Bauelend in den jetzigen Sommerfrischen hinaus. A

Der Fremdenführer

„Wir kommen zum Schmied von Ruhla, der immer sagte: »Landgraf werde hart«. Auf dem nächsten Bilde ist er hart geworden. Ein gewisser Schwind hat's gemacht, und aus diesem Fenster sehen wir die Werra-Talbahn. Der Kaiser war zu ihrer Einweihung hier. Wenn er hier ist, dann wird nichts gezeigt . . .“

Oder versuchen wir's im Schillerhaus. Was der eine aus dem Nachlaß wollte, und was der andere; und wie sie sich zankten und einigten, — das erzählt uns die gute Frau. Im Sterbezimmer werden wir ja entschädigt, da ruht er beinah leibhaftig, der tote Genius; nämlich seine Totenmaske unterm Glaskasten, und Kränze rundherum auf den Kissen. „Wie wenn er selbst dort läge,“ sagt die Führerin bestimmt und stolz. Sie muß es ja wissen, von Amtes wegen. Uns ergreift's.

Aber nicht ganz wie himmlisches Behagen. Wir reisen doch am Ende nicht stundenlang zur Wartburg oder nach Weimar, um uns durch derlei Situationskomik die Stimmung und die Eindrücke verderben zu lassen. Wie selten begegnet einem ein Führer, der mehr als nur das Interesse kennt: schnell fertig zu werden und ein stattliches Trinkgeld einzustecken! Gewiß, die Liebe zur Sache läßt sich nicht erzwingen; aber ein taktvolles Verhalten, und vor allen Dingen eine höfliche Zurückhaltung ließe sich vorschreiben und anerziehen. Wo die Eigentümer der Sammlungen und sonstigen Sehenswürdigkeiten das nicht tun, könnten die Kunstfreunde des Ortes dafür sorgen. Sie könnten den Text der allernötigsten Erklärungen feststellen, und der Fremdenführer hätte ihn genau herzusagen, wenn's gewünscht

wird. Wenn's gewünscht wird! Dann freilich müßte er auch auf Fragen Bescheid zu geben wissen. Da die meisten Fragen wiederkehren dürften, wäre das nicht allzuschwer. Ferner: es gibt auch Papier und Druckerschwärze, um dem Besucher zu helfen. Jedenfalls ist der heutige Betrieb der Fremdenführung oft so, daß man's empfindlichen Leuten nicht verübeln kann, wenn sie aus Besorgnis vor ihm um manche Sehenswürdigkeit herumgehen. Fr

❀ Eine Bestellkarte für Probeheftadressen liegt diesem Hefte bei. Unsre Leser ersehen aus der Mitteilung des Herausgebers und Verlages am Schluß, aus welchem Grunde uns ganz besonders wichtig ist, nunmehr die in absehbarer Zeit höchst erreichbare Auflage des Kunstwarts endgültig bestimmen zu können. Der Verlag wiederholt deshalb auch an dieser Stelle die Bitte, die Verbreitung des Blattes durch persönliche Agitation gerade in der nächsten Zeit zu fördern. Ein Mittel hierzu bietet noch das Angeben von Adressen solcher Männer und Frauen an den Verlag, bei denen die Zusendung eines Probeheftes wirklich Aussicht auf Erfolg hat. Er dankt im voraus herzlich für jede Bemühung und doppelt, wenn sie noch durch eine private Empfehlung unsres Blattes an die Genannten unterstützt wird.

Unsere Bilder und Noten

Der Kupferdruck vor unserm Hefte gehört unserm Gefühl nach zu dem Schönsten an neuerer Kunst, das wir unsern Freunden bisher zeigen durften; hier ist dem Maler, J. V. Cissarz, gelungen, was so wenigen gelingt: die Größe des Meeres fühlen zu machen. Wie die Fluten „in rhythmischem Wogenschritt" aus den Fernen zur Brandung ziehn, wie die Dünen dahinter im magischen Schimmerlicht leuchten, wie der Himmel in gewaltigen Wolkenmassen schwebt, aus denen weit hinten überm Lande der Regen strömt! Die Einzelformen verschwinden, es ist ein gesammelter Feiergesang von der Erhabenheit der nordischen Meer- und Inselwelt.

Unsre andern beiden Bilder bringen dem Geiste des Volkslieds, der über diesem Hefte schwebt, absichtslos eine Huldigung dar. Das kleine Oelgemälde von Ludwig Richter war eine der Perlen in der Ludwig-Richter-Ausstellung, die Karl Woermanns Verständnis und Liebe zum hundertsten Geburtstage des Meisters veranstaltet hatte. Was wird der Fiedelmann hier anders geigen, als Volksweisen? Wir haben das Gemälde noch in weit größerem Format, in Originalgröße, als „Vorzugsdruck" herausgegeben, um auch hiermit für unser Teil an der Verdrängung der schlechten Prämienbilder usw. mitzuwirken, die beim „kleinen Manne" noch herrschen. Ist es doch in seinem Humor wie in seiner natürlichen Wärme wirklich für jedermann verständlich, und so, ein Bild vom Volksliebe, zugleich selber ein Stück Volkskunst.

Die guten Gesellen um den Tisch dahinten auf Ludwig Bartnings Gemälde singen vielleicht auch Volkslieder, und einen Hauch Ludwig Richter-

schen Geistes hat das Bild selber. Aber es ist sehr viel mehr „Malkunst" im engeren Sinne, sehr viel mehr „Geschmack", sehr viel mehr „Augenkultur" darin. Richter kam vom Inhalte aus zum Bild, vom Spielmann in seinem drolligen Aufzug und von den andächtig lauschenden Bauern her; Boden und Himmel, Baum und Gehöft sind bei ihm sozusagen neutral, man könnte sie sich ebenso gemalt vorstellen, wenn sich etwa im Vordergrund ein Begräbnis abspielte, denn Lichtstimmung und Farbe tun zum Ganzen nicht eben viel. Bartnings Bild dagegen ist ein koloristisches Werk; will sagen: es benutzt in weit höherem Maße als das Richtersche Licht und Farbe selbst als Ausdrucksmittel. Wie die dunkeln Stämme und Kronen im Vordergrunde benutzt sind, um dem Mittel- und Hintergrund nicht nur Tiefe, sondern auch Licht zu geben! Wie die Farben alle zusammen spielen, daß eine Gesamtstimmung, daß ein Klingen entsteht! Und wie diese Gesamtstimmung mit ihrer Heiterkeit den seelischen Gehalt des Werkes ausdrückt! Wer im Bilderbesehn nicht sehr geübt ist, den wird der Vergleich mit Richters „Dorfgeiger" wohl fördern können. Als Ganzes bewahrt das Bartningsche Werk bei aller freundlichen Bewegung die Ruhe, die seine Art als Wandschmuck mit sich bringt.

Unsre heutigen Noten bringen das Weinschröterlied aus „Des Knaben Wunderhorn" von Theodor Streicher, Maria an der Wiege von Otto Brieslander und Aus! Aus! von Gustav Mahler. Eine besondre Besprechung dieser Werke scheint uns heute nicht nötig.

Zum zwanzigsten Jahrgange

Der Kunstwart erscheint vom nächsten Hefte ab in einer neuen Ausstattung, die sich bis auf die Textschrift erstreckt. Geplant war diese Verbesserung neben andern schon fürs vorige Jahr, da mich aber im Mai eine Krankheit für lange Monate weg von der Arbeit nahm, unterblieb, was schon manche unsrer Leser vermißt haben werden. Es geschieht nun so gut, wie sich's mit der Notwendigkeit vereinigen läßt, Maschinensatz zu benutzen.

Das schönere Aeußere wird, will's Gott, ein Zeichen abermals verbesserten Gehaltes sein. Les' ich, wie viel unser Blatt jetzt in Zeitungen, Zeitschriften und Büchern gelobt wird, so denk' ich zwar oft: „freilich, ihr habt recht" (denn die Bescheidenheit wird einem im öffentlichen Leben ja abgewöhnt), aber wirklich nicht immer: wer eine Arbeit, wie ich, nun bald ein Fünfteljahrhundert besorgt, kennt ihre Fehlerquellen zu gut, als daß ihm der Erfolg die Augen ganz blenden könnte. Das Sprechen darüber würde sie nicht wegschaffen. Auch das Redigieren ist schließlich eine Kunst, für die das „Bilde, Künstler, rede nicht" gilt.

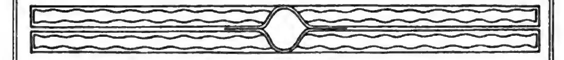
An der Anschaulichkeit der nächsten Hefte werden die Leser sehn, wo wir jetzt anfassen wollen. Auf eines aber möchten wir all unsre Freunde

schon heute aufmerksam machen. Es muß nun festgestellt werden, mit wie großen Mitteln der Kunstwart für die Zukunft rechnen, mit andern Worten: welche Höchstzahl von Lesern er erreichen kann. Das Blatt selber wie seine Unternehmungen beweisen, daß wir auch den materiellen Wert unsrer Darbietungen immer weiter ungefähr in dem Verhältnis erhöht haben, wie unsre Abnehmerzahl stieg, und wer z. B. von den Herstellungspreisen von Kupferdrucken, Steindrucken, Farbendrucken etwas weiß, der weiß auch, daß bei kleineren Auflagen oft nicht einmal ein einziges der beigelegten Blätter für den Preis geboten werden könnte, den ein ganzes Kunstwartheft kostet. Dennoch verlangt das Bedürfnis immer noch eine allgemeinere Veredlung unsrer Reproduktionen, denn oft genug fälscht ja eine mangelhafte Wiedergabe ein Original. Auch sonst würden wir gern, gern immer noch Besseres bieten auch, wo es das Teurere ist. Wie weit dürfen wir das wagen? Das ist die Frage, die nicht wir selber, die nur unsre Freunde beantworten können, indem sie die Agitation für unser Blatt von Mensch zu Mensch mit Ernst betreiben oder aber unterlassen. Sie kennen nun den Sachverhalt und werden tun, was ihnen richtig scheint.

Wir haben noch keinen Schritt vorwärts zu bereuen gehabt, wir hoffen auch zu dem neuen Wagnis auf die, als deren Sprecher wir arbeiten.

Dresden und München, im September 1906

Herausgeber und Verlag des Kunstwarts

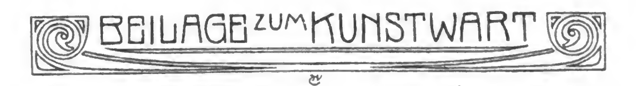


Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Loschwitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung“ in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D W Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I

LUDWIG RICHTER



LUDWIG BARTNING



THEODOR STREICHER

WEINSCHRÖTERLIED
aus des Knaben Wunderhorn

Derb und kräftig

GESANG

PIANO

f

Wein-schrö-ter, schlag' die Trommel, bis der bitt'-re Bau-er kom-met,

mit den Gre - na - die - ren mußt du fort-mar-schie - ren,

mit dem blau-en Rei-ter auf die Gal - - gen-lei - ter.

p

Wein-schrö-ter, du mußt han-gen, bist bei Nacht zu Wein ge-gan-gen,

Mit besonderer Genehmigung des Verlages Lauterbach & Kuhn, Leipzig
Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München


mf
Wein-schrö-ter, rühr die Trom-mel, bis dein bitt'-rer Tod ge-
mf
kom-men.
Wollt ihr den Dra-go - ner sehn
auf der lee-ren Treppen stehn?
poco a poco cresc.


Mor - gen tun sie'n hen - ken,
der wird dran ge - den - - ken.
breit
f
Im Zeitmaß
Ei, da schlag der Kuk - kuk
drein, lie - ber kein Dra - go - ner sein.

OTTO VRIESLANDER

MARIA AN DER WIEGE




p verklärt
Sie wiegt es mit ih - rer schneewei-ßen Hand. schnee - wei-ßen
pp sehr weich
Hand, Da - zu braucht
Choral leise
hervortretend
mp
mf
sie kein Wie - gen - band.
mp
mp
Da o - ben auf dem Ber - ge. da rauscht der
Wind.
mf rit. molto
mf

Gustav Mahler

AUS! AUS!

Aus: „Des Knaben Wunderhorn"








Tor hin - aus, zum ho - hen Tor hin -
kläglich (mit Parodie)
p
aus! Aus!" „„Reis'st du denn schon fort?
p
Je, je! Mein Lieb - ster! Kommst nie - mals
5
wie - der heim? Je! Je! Mein Lieb - ster?"""


f keck
„Heu - te mar - schie - ren wir, juch - he, juch - he, im
gru - nen Mai! Ei, du schwarzbraun's
Mäg - de - lein, uns - 're Lieb' ist
noch nicht aus, die Lieb' ist noch nicht aus, aus!


p
Trink' du ein Gläs-chen Wein zur Ge-sund-heit
p
dein und mein! Siehst du die-sen Strauß am Hut?
Jet-zo heißt's mar-schie-ren gut! Nimm das Tüch-lein
aus der Tasch', dei-ne Trän-lein mit ab-wasch'!


ff
Heu - te mar - schie-ren wir, juch - he, juch - he, im
f
grü - nen Mai: mor - gen mar - schie - ren wir, juch -
p kläglich (mit Parodie)
he, im grü - nen Mai! Ich will ins Klo - ster gehn,
p
weil mein Schatz da - von geht! Wo geht's denn hin, mein Schatz?


Gehst du fort, heut' schon fort? Und kommst nim-mer
mf
p
wie - der? Ach! Wie wird's trau - rig sein
mf
p
hier in dem Städt - chen! Wie bald ver -
5
gißt du mein! Ich! ar - mes Mäd-chen!"



Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig

GUSTAV MAHLER

AUS! AUS!

Aus: „Des Knaben Wunderhorn"

Keckes Marschtempo








Tor hin - aus, zum ho - hen Tor hin -
kläglich (mit Parodie)
p
aus! Aus!" ...„Reis'st du denn schon fort?
3
p
Je, je! Mein Lieb - ster! Kommst nie - mals
5
wie - der heim? Je! Je! Mein Lieb - ster?"


f keck
„Heu - te mar - schie - ren wir, juch - he, juch - he, im
grü - nen Mai! Ei, du schwarzbraun's
Mäg - de - lein, uns - 're Lieb' ist
noch nicht aus, die Lieb' ist noch nicht aus, aus!


Trink' du ein Gläs-chen Wein zur Ge-sund-heit
dein und mein! Siehst du die-sen Strauß am Hut?
Jet-zo heißt's mar-schie-ren gut! Nimm das Tüch-lein
aus der Tasch', dei-ne Trän-lein mit ab-wasch'!


ff
Heu - te mar - schie-ren wir, juch - he, juch - he, im
f
grü - nen Mai: mor - gen mar - schie - ren wir, juch -
p kläglich (mit Parodie)
he, im grü - nen Mai! „Ich will ins Klo - ster gehn,
p
weil mein Schatz da - von geht! Wo geht's denn hin, mein Schatz?


Gehst du fort, heut' schon fort? Und kommst nim-mer
wie - der? Ach! Wie wird's trau - rig sein
hier in dem Städt - chen! Wie bald ver -
gißt du mein! Ich! ar - mes Mäd-chen!
mf
p



Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig



Stich u Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig



